HUMOR DE GÉNERO

DEL TEXTO A LA IDENTIDAD EN ESPAÑOL

LEONOR RUIZ GURILLO

HUMOR DE GÉNERO

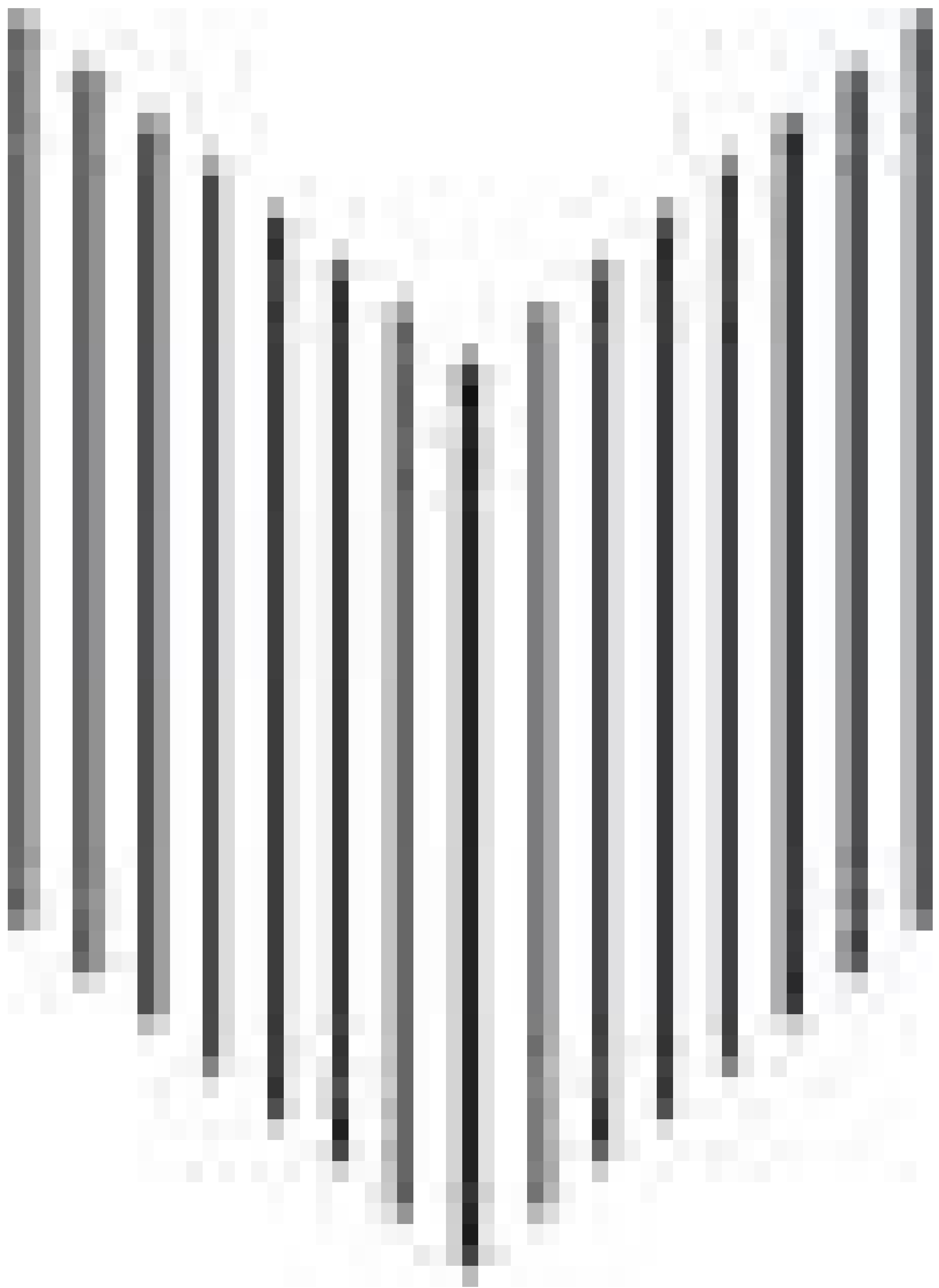
DEL TEXTO A LA IDENTIDAD EN ESPAÑOL

LEONOR RUIZ GURILLO

Humor de género.

Del texto a la identidad en español

Leonor Ruiz Gurillo



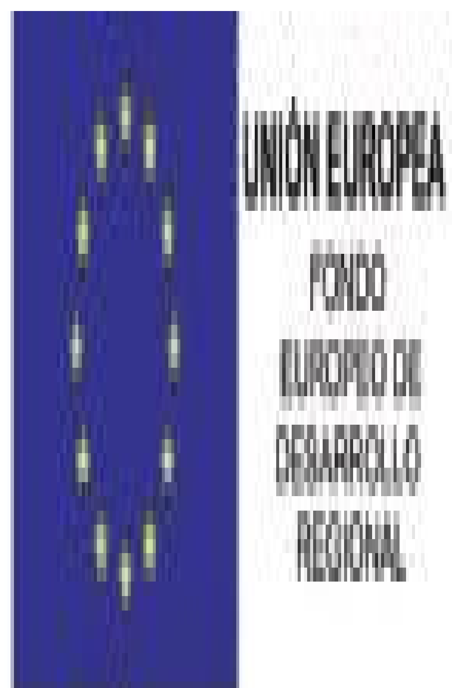
Humor de género.

Del texto a la identidad en español

Leonor Ruiz Gurillo

IBEROAMERICANA - VERVUERT - 2019







GENERALITAT VALENCIANA

CONSELLERIA D'EDUCACIÓ, INVESTIGACIÓ, CULTURA I ESPORT

Este trabajo ha sido financiado gracias a los Proyectos de Investigación

FFI2015-64540-C2-1-P (MINECO-FEDER, UE)

y PROMETEO/2016/052 (Generalitat Valenciana).

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-102-8 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-96456-910-3 (Vervuert)

ISBN 978-3-96456-911-0 (e-Book)

Depósito Legal: M-28927-2019

Diseño de la cubierta: Rubén Salgueiros

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN[1]

Este trabajo aúna una doble vertiente de estudio del humor en español: el género textual y la identidad de género. Dicho enfoque viene inicialmente motivado por el doble significado que se observa en el lexema género. Se trata de una palabra polisémica en español que ha servido para traducir los términos ingleses genre, entendido como género textual, y gender, entendido como construcción de la identidad de género. Tal discriminación se observa en buena parte de la bibliografía que se expondrá a lo largo de este libro, pero solo puede traducirse tomando como referencia la palabra género. Ello ocasiona una incongruencia que, lejos de arredrar nuestros objetivos, ha facilitado una perspectiva de análisis, presumiblemente abarcadora. De este modo, se abordan los géneros relacionados con el humor desde un enfoque amplio, facilitado principalmente por los argumentos esbozados por Tsakona (2017). Según la autora, cabe establecer al menos cuatro categorías de géneros: aquellos en los que el humor es un rasgo obligatorio; aquellos en los que es opcional, aunque esperado; aquellos en los que es opcional, pero no se espera que aparezca, y, por último, aquellos en los que es un rasgo atípico. De ellos se ha elegido un género donde el humor es obligatorio, el monólogo humorístico, y otro donde es opcional, por lo que puede o no aparecer, como la conversación espontánea.

Ambos se analizan en cuanto a sus rasgos textuales y discursivos y en lo que afecta a la perspectiva de género. Por lo que se refiere al primer aspecto, se incorpora la concepción de humor interaccional (Chovanec y Tsakona, 2018), según la cual cabe considerar cómo actúan las diversas partes implicadas tanto en la comunicación oral propiamente dicha como en la escrita o tecnológica. Este enfoque, que afecta eminentemente a la conversación como género oral e interactivo, también influye en la concepción del monólogo como género con rasgos dialógicos. Por otra parte, se entiende la identidad de género como una construcción o sistema simbólico que, siguiendo las propuestas de Butler (1993) y Crawford (2003), se construye y deconstruye en los monólogos, mientras que principalmente se co-construye en la conversación.

Para afrontar el estudio de ambos géneros, se ha establecido una unidad de análisis: la secuencia humorística. El concepto había sido empleado previamente por otros autores, ya que el término secuencia proviene del análisis conversacional (véase en especial Schegloff, 2007). En el caso del humor, Rutter (2001: 320) lo adopta junto a otros términos propiamente conversacionales, como el turno o las respuestas preferidas. También lo utilizan como unidad del análisis conversacional Norrick y Spitz (2008), lo que les permite analizar el papel que juega en ellas el humor, principalmente para mitigar el conflicto. Por su parte, Priego-Valverde (2003, 2006) y Priego-Valverde, Bigi, Attardo, Pickering y Gironzetti (2018) usan el humor para segmentar las secuencias humorísticas que aparecen en su corpus. Integrado en los parámetros del humor, Glenn y Holt (2017: 296) le dan un carácter propio, pues intentan separar las secuencias propiamente humorísticas de las que no lo son. En las primeras se cuentan chistes o se hacen bromas, por ejemplo.

Por su parte, Attardo (2001: 83) prefiere el término cadena (strand) para segmentar el discurso humorístico, si bien lo define como “(non-necessarily contiguous) sequence of (punch or jab) lines formally or thematically linked”. Ahora bien, tal concepto, que facilita un análisis más detallado en cadenas centrales y periféricas, así como la división en subcadenas, aparece más ligado al análisis textual y de isotopías que propone el autor que el concepto de secuencia facilitado por el análisis conversacional.

Por ello, nuestro concepto de secuencia humorística toma en consideración las precisiones que se han apuntado, ya que hunde sus raíces en el análisis conversacional llevado a cabo en España, en especial por el grupo Val. Es.Co., y combina diversos conceptos extraídos de la investigación sobre humor verbal. Así, una secuencia humorística es una unidad estructural y temática que concluye con un gancho (jab line), entendido como enunciado humorístico integrado en la estructura del texto, o con un remate (punch line), si se trata del último enunciado humorístico de dicho discurso (Attardo, 2001 y 2008).

Evidentemente, este concepto de secuencia humorística se adapta a cada uno de los géneros analizados. En el caso del monólogo, es una estructura conversacional en la que el monologuista desarrolla un determinado tema a través de una intervención discontinua (Grupo Val.Es.Co., 2014: 22-23; Pons, 2014). Dado el carácter dialógico del monólogo (como explicaremos en el capítulo 3), esta intervención es interrumpida por las risas y los aplausos de la audiencia. A menudo, y dependiendo de la retroalimentación con el público, el cómico agrega diversas codas o añadidos (Scarpeta y Spagnolini, 2009) que generan, a su vez, nuevas risas y aplausos (véase también Ruiz-Gurillo, 2013b, 2014).

En el caso de la conversación, la secuencia humorística es una estructura conversacional compuesta por diversos intercambios o diálogos que se estructura en torno a un mismo tema. Debido al carácter no planificado de este género, el humor aparece como una estrategia más empleada por los hablantes. Resulta habitual que alguno de los participantes produzca una intervención irónica o humorística que luego es continuada (o no) por el resto de participantes. Cuando el humor se continúa (Attardo, 2019), se genera una secuencia irónico-humorística en la que destaca el modo humorístico (Raskin, 1985; Shilikhina, 2017; Ruiz Gurillo, 2019b).

La adopción del modo humorístico implica que el hablante o escritor pone sobre aviso al oyente o lector de que está actuando de manera humorística (Ruiz Gurillo, 2016c). Este es uno de los tipos de comunicación non-bona fide (Raskin, 1985; Attardo y Raskin, 1991; Attardo, 2008; Partington, 2006; Shilikhina, 2017). Mientras la comunicación bona fide es cooperativa, la non-bona fide no lo es, de manera que, por un lado, el hablante no está comprometido con la verdad de lo que dice y, por otro, el oyente es consciente de que no existe dicho compromiso (Raskin, 2007: 99). Aunque es evidente que no hay una distinción dicotómica entre la comunicación cooperativa y la no cooperativa (Shilikhina, 2017: 117), el humor, la ironía y el sarcasmo, la mentira/hipocresía y la comunicación absurda constituyen cuatro tipos de comunicación non bona fide que se situarían en la zona difusa donde no se cumple estrictamente el principio de cooperación. Siguiendo la propuesta de Shilikhina (2017: 117), que entronca con las máximas griceanas, el humor como comunicación non-bona

fide se define por los siguientes rasgos:

–Se requiere de un esfuerzo cognitivo adicional para interpretar el enunciado como humorístico.

–El discurso humorístico supone un escenario de juego. Por ello, el hablante desea que su destinatario interprete el enunciado dentro de un marco lúdico.

–El grado de cooperación se atenúa, aunque el hablante sigue siendo racional y cooperativo. Este hecho explica que, pese a todo, el humor continúe siendo un proceso cooperativo que requiere, eso sí, de un mayor trabajo inferencial.

–Si es necesario, la intención humorística se manifiesta explícitamente por medio de expresiones como es broma.

De este modo el humor, entendido como una comunicación non-bona fide, se apoya en una incongruencia para generar sus efectos, como viene mostrando la investigación sobre el humor lingüístico (véanse en especial: Archakis y Tsakona, 2005; Attardo, 2008; Ruiz Gurillo, 2012). La incongruencia supone un desajuste entre los dos guiones o marcos que se activan en el humor, lo que, previsiblemente, ocasionará la resolución en favor de uno de ellos o un espacio de mezcla donde se combinan sus informaciones e inferencias[2].

Los aspectos relativos a la concepción del humor y al concepto de secuencia han fundamentado a su vez la recogida del corpus. Ello se observa principalmente en la transcripción llevada a cabo de las interacciones de los cómicos con su público cuando dramatizan un monólogo. Así, como veremos, la intervención discontinua del monologuista es frecuentemente interrumpida con risas y

aplausos del público. Tanto en estas secuencias como en las extraídas de conversaciones coloquiales, se han empleado las claves establecidas por el grupo Val.Es.Co.[3] para la transcripción de los ejemplos orales.

Además, tanto las secuencias del monólogo como las de la conversación evidencian el empleo de determinadas marcas e indicadores humorísticos. Como es sabido, el humor emplea ciertas claves para lograr sus objetivos, hecho que ha recibido la atención de diversos investigadores —se puede encontrar una amplia revisión en Burgers y Mulken (2017)—. Para los objetivos de esta investigación, seguimos el modelo desarrollado por GRIALE (véanse en especial Ruiz Gurillo, 2012 y 2014), según el cual se entiende por marca un elemento lingüístico, paralingüístico o extraverbal que contribuye a inferir el humor. Algunas de las marcas que se tienen en cuenta son el tono, la intensidad, los gestos, los marcadores del discurso o los evidenciales o, si se trata de un texto escrito, marcas tipográficas tales como la cursiva, la negrita o la mayúscula. Por otra parte, un indicador es un elemento que se convierte en humorístico en un contexto dado. Como hemos venido observando en diversos trabajos (Ruiz Gurillo, 2012, 2014, 2015b), en contextos humorísticos se emplean, entre otros, la polisemia, la homonimia, la paronimia, la pseudoabarcación[4], la fraseología, el cambio de registro o la cuantificación. Tanto las marcas como los indicadores forman parte del análisis del corpus que se encuentra a lo largo de todo el trabajo.

Con el objeto de ilustrar los aspectos previos, analizamos una secuencia del monólogo y una de la conversación. La secuencia (1) pertenece a un monólogo que interpreta Eva Hache. En ella, habla de las ventajas e inconvenientes de tener un novio hippie:

(1)

Eva Hache: a cuántas no os habrá pasado/ que te levantas un día al lado de ese hombre↑ que cuando lo conociste era un hippie↑ salao

Público: RISAS

Eva Hache: que cuando lo conociste llevaba una camiseta dee- pues de lo que fuera que pusiera porque lo ponía en euskera

Público: RISAS

Eva Hache: y aquel discurso que tenía él tan atractivo↓ que tenía él de discurso comunista/ que era- que al poco tiempo te diste cuenta que lo único que quería era encajarte un trío

Público: RISAS

Eva Hache: pero oye que te levantas y que no te resulta tan gracioso/ que dices bueno igual si tuviera trabajo me resultaría más gracioso

Público: [RISAS]

Eva Hache: [me resultaría simpático] ¿eh? pero que no tiene trabajo no porque no lo busque ¡ojo!/ no↓ es porque no cree en el trabajo

Público: RISAS

Eva Hache: a mí también me pareció gracioso cuando me lo dijo/ calla que le dije yo nada tranquilo quédate tranquilamente jugando a la play cariño ¿eh?/ que ya voy yo a partirme el cobre como puta por rastrojo para levantar esta familia

Público: RISAS

Eva Hache: ahora que sepas que yo tampoco creo en Dios y ojalá te lleve pronto a su seno

Público: RISAS Y APLAUSOS

(Gala de LaSexta, La Sexta, 27 de marzo de 2011)

El ejemplo (1) es una secuencia humorística que, como decíamos, está compuesta por una intervención discontinua de la monologuista, que desarrolla su monólogo ante un público que lo interrumpe con risas y aplausos. De hecho, alguna vez se solapan sus intervenciones y las risas. Sin embargo, lejos de suponer un problema, la cómica aprovecha estos momentos para gestionar determinadas marcas, como la intensidad de la voz, la entonación o las pausas. Como veremos en el capítulo 4, todos estos elementos contribuyen a la técnica retórica de la dicción (o timing). También algunos marcadores como ¡ojo!, ¿eh? u oye o el estilo directo son marcas que emplea a lo largo de su secuencia. Además, utiliza determinados indicadores humorísticos que le permiten lograr el gancho de esta secuencia. Entre ellos, destacan las unidades fraseológicas partirse el cobre y como puta por rastrojo. El gancho final, además, se apoya en un cambio de registro: la cómica recurre a una expresión formal y del lenguaje religioso (ojalá te lleve pronto a su seno), que facilita los efectos perseguidos, como muestran las risas y aplausos del público. De este modo se observa que el gancho puede prolongarse a lo largo de varias intervenciones discontinuas perfectamente estudiadas, o gracias al añadido de determinadas codas que

generan una aceptación mayor en el público.

La secuencia (2) corresponde a una conversación coloquial que se desarrolla entre dos mujeres, A y B. B le dice a A que no va a ir el miércoles a una reunión. A dice que tendrá que ver a gente y eso motiva que B pregunte tomando esas palabras de manera irónica:

(2)

A: querían ir el miércoles→ /// ahora yo les estoy convenciendo que yo no- el miércoles no voy y mi ((hermano)) tampoco entonces(( )) que ir§

B: §pero si van el miércoles ¿tú vas a ir?

A: (( ))

B: no↓ ¿por qué?

A: ¿a qué? ((allí no tengo nada)) ((no)) tía↓ y luego ver allí a la gente→ /// además no↓ tengo que estudiar

B: ¿no quieres ver a la gentee?

A: no (RISAS)/ es que salgo de mi casa y ya lo veo↓ (RISAS)

B: ¡vaya! ¿a quién?

A: no sé

B: tú sabrás

A: al vecino de arriba↓ NO TE DIGO /// (2") no además no/ quiero dedicarme a estudiar → // les estoy convenciendo para ir- el sábado (( )) ¿vale?

B: no creo↓ ya te lo he dicho§

A: §¿VAle?

B: noo/// (2") ya sabes que no puedo ir↓ Lis/// (3") yo pa(ra) el veranoo// no creo que vaya

(Conversación 33 [A.235.A1], secuencia 97)

A diferencia del monólogo humorístico, se trata de una interacción, en este caso entre dos participantes, donde no se ha planificado el humor. Esto repercute en el tipo de secuencia humorística que encontramos. Así, los diversos intercambios se organizan en torno a un tópico común (ir a una reunión) que desencadena en una intervención irónica de B ("¿no quieres ver a la gente?"), que es continuada por A y que da lugar a diversas intervenciones irónico-humorísticas donde se reacciona tanto con risas como respondiendo a lo implicado. Este hecho se observa principalmente en la intervención de A, donde responde irónicamente ("al vecino de arriba↓ NO TE DIGO"). La continuación del humor facilita que se active el modo humorístico, de manera que se interpreta toda la secuencia desde este patrón no serio.

Nuestro corpus es amplio para ambos géneros. En cuanto al corpus de monólogos, se han empleado, por un lado, los 203 monólogos en papel de Andreu Buenafuente, extraídos de tres libros: Digo yo (DY, 2009), Sigo diciendo (SD, 2010) y Hablar es gratis (HG, 2011), a los que se suman diversos monólogos dramatizados de sus programas. Por otro, se han utilizado los 96 monólogos audiovisuales de Eva Hache que, como presentadora del programa El Club de la Comedia durante 2011 y 2012, llevó a la escena con el fin primordial de presentar a los invitados al programa de cada noche, además del monólogo que protagonizó en la Gala de LaSexta por la celebración de sus cinco años en antena. También se han extraído secuencias de otros monólogos audiovisuales de dicho programa, interpretados por cómicos como Luis Piedrahita o Santi Rodríguez. El libro de guiones El Club de la Comedia (2011) se ha utilizado para contrastar algunos datos.

En cuanto a la conversación, se han analizado un total de 67 conversaciones coloquiales, que forman parte del corpus de Val.Es.Co. (http://www.valesco.es/), de las que se han extraído un total de 148 secuencias irónicohumorísticas. Dichas secuencias forman parte del corpus VALESCO.HUMOR, que se consulta en línea (http://www.observahumor.com/) del corpus Observahumor.com.

Nuestro trabajo se estructura en ocho capítulos. A esta introducción le sigue el

capítulo 2, donde se analiza el concepto de género textual en relación con el humor. Después de la revisión de diversas aproximaciones sobre los géneros humorísticos y no humorísticos, se definen los rasgos básicos que definen el monólogo y la conversación. Por su parte, en el capítulo 3 se analizan teórica y metodológicamente los diversos aspectos que, desde la perspectiva de género, afectan al humor. Existen al menos dos concepciones del humor, el humor de actuación (performance humor) y el humor conversacional (conversational humor) (Martin, 2014), aspecto este que organiza la exposición del capítulo. Una vez se han establecido tales bases, se afrontan la descripción y el análisis de los géneros elegidos. Así, los capítulos 4 y 5 analizan el monólogo, mientras que los capítulos 6 y 7 se encargan de la conversación. El capítulo 4 presenta los rasgos textuales, retóricos o discursivos del primero, tomando ejemplos procedentes principalmente de Andreu Buenafuente y Eva Hache. Tras ello se analiza la identidad de género, para lo que se recurre al corpus de monólogos de Eva Hache. La conversación como género textual no humorístico se analiza en el capítulo 6. En dicho registro los hablantes emplean ironía o humor en sus intervenciones, que son continuadas o no por el resto de participantes. De este modo, el hecho de que se cumpla o no el llamado principio de interrupción mínima (The Least Disruption Principle) propuesto por Eisterhold, Attardo y Boxer (2006), o se presente humor continuado (sustained humor) (Attardo, 2019) organiza el análisis tanto cuantitativo como cualitativo de lo encontrado en el corpus de 148 secuencias. Este corpus también permite extraer ciertas consideraciones acerca del empleo del humor en conversaciones de mujeres, de hombres o mixtas, al tiempo que dilucidar algunas de sus funciones discursivas. Por último, las conclusiones cierran nuestra investigación. Se incluye un anexo con las claves de transcripción empleadas en los ejemplos orales.

[1] Este trabajo ha sido posible gracias a los proyectos de investigación FFI2015-64540-C2-1-P “Género, humor e identidad: desarrollo, consolidación y aplicabilidad de mecanismos lingüísticos en español” (MINECO-FEDER, UE) y PROMETEO/2016/052 “Humor de género: observatorio de la identidad de mujeres y hombres a través del humor” (Generalitat Valenciana), así como a la Red Temática en Estudios de Análisis del Discurso (FFI2017-90738-REDT (MINECO-AEI, UE). Deseamos dar las gracias a Esther Linares Bernabéu por la lectura atenta y las sugerencias que hizo a la primera versión de este libro, así como por el apoyo técnico con las figuras.

[2] Para más detalles sobre el proceso de incongruencia, puede consultarse Ruiz Gurillo (en prensa1).

[3] Las claves de transcripción empleadas por Val.Es.Co. pueden consultarse en Briz y grupo Val.Es.Co. (2002: 29-31), en la dirección <http://www.valesco.es/sistema.pdf> y también en el Anexo de este trabajo.

[4] Un pseudoabarcador es un indicador de la ironía o el humor que consiste en crear una clase semántica formada por diversos elementos integrados en la misma que no lo agotan, pero que se reinterpretan como si lo hicieran (Timofeeva 2012: 136). Esto significa que se crea una categoría que parece terminada en los elementos que se enumeran en el texto.

2. GÉNEROS DEL HUMOR

2.1. GÉNEROS HUMORÍSTICOS Y NO HUMORÍSTICOS

A la hora de combinar géneros textuales y humor, cabe recurrir a una propuesta, ya clásica, que distingue entre géneros humorísticos y serios. Para Kotthoff (2007: 292), el humor modifica un género serio, de manera que se mantienen los rasgos textuales originales. Sin embargo, se reconocen dentro de una misma comunidad de habla diversos géneros humorísticos, como el chiste, el monólogo o la parodia. El género humorístico por excelencia es el chiste, ya que su constitución textual se basa en el humor. Otras formas, como las bromas, las adivinanzas, las historias humorísticas, las fantasías compartidas, los chismorreos humorísticos, las parodias, los monólogos, las comedias de situación, etc., son reconocidas por la comunidad como géneros que emplean el humor de uno u otro modo. Como bien afirma Attardo (2001a: 61), no se trata de chistes ampliados u ordenados, pues presentan elementos idiosincrásicos, pese a compartir con el chiste algunos rasgos. Por otra parte, los llamados géneros serios pueden emplear el humor como una estrategia. Ello nos conduce a perfilar ciertas diferencias. Así, la mayor parte de los autores que se han ocupado del tema conciben la relación del humor con los géneros textuales de forma gradual, por lo que existen géneros prototípicamente humorísticos y otros que, de forma ocasional o esporádica, usan el humor. En consecuencia, con el objeto de profundizar en la relación entre género textual y humor, conviene recurrir a la propuesta de Tsakona (2017: 494-498) que menciona cuatro categorías (figura 2.1):

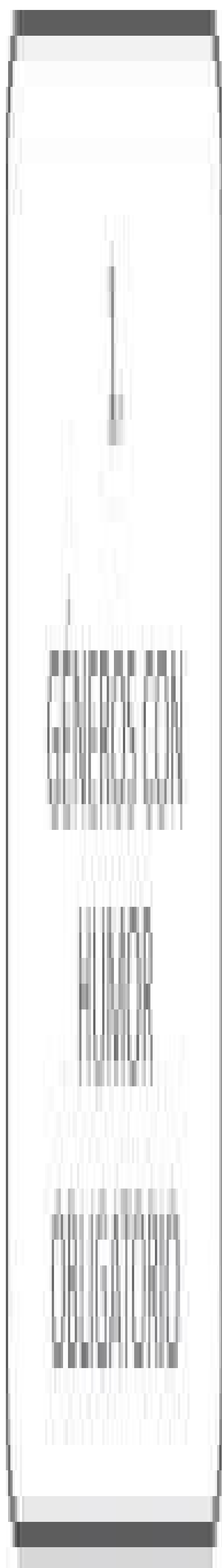
1. Géneros en los que el humor es un rasgo obligatorio, pues están concebidos para divertimento de una audiencia. Es el caso de los chistes, las comedias televisivas, las viñetas, las comedias de situación, la sátira televisiva, la comedia de stand-up y los memes de internet.

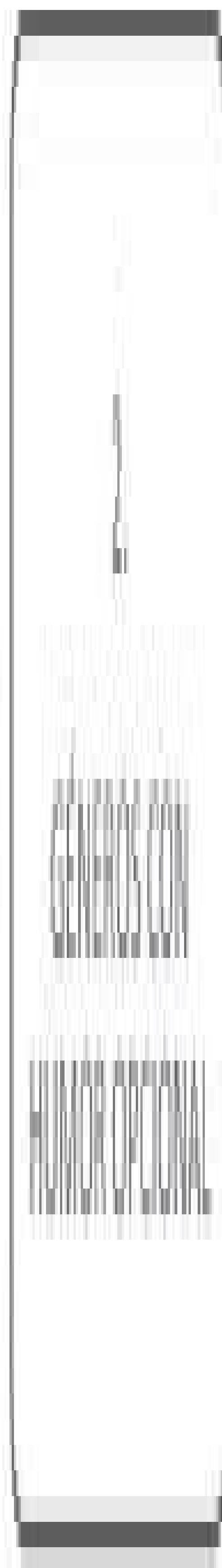
2. Géneros en los que el humor es un rasgo opcional, aunque esperado, ya que su objetivo es crear efectos humorísticos. Se incluyen aquí las interacciones

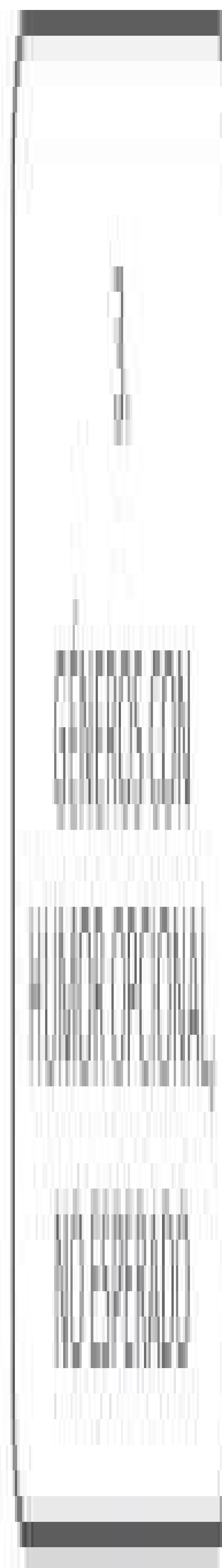
cotidianas, las narrativas conversacionales (que conforman básicamente anécdotas personales), determinados textos literarios (como novelas, historias cortas, poemas, películas, aforismos o epigramas), las interacciones online y los artículos de internet, los proverbios, los anuncios, las tarjetas de cumpleaños o de felicidades por un nacimiento, los grafitis o, incluso, las pegatinas para el parachoques del coche.

3. Géneros en los que el humor es un rasgo opcional, aunque no esperado, dadas las características del género textual. Integran este grupo las negociaciones laborales, los proveedores de servicios, los artículos de la prensa, los discursos políticos, el debate parlamentario, los libros de texto escolares o las interacciones en el aula.

4. Géneros en los que el humor es un rasgo atípico, por lo que no aparecen nunca o casi nunca, como los géneros religiosos, las leyes, los fallos judiciales o los discursos en los funerales.


1
GÉNEROS CON
HUMOR
OBLIGATORIO


2
GÉNEROS CON
HUMOR OPCIONAL


3
GÉNEROS CON
HUMOR OPCIONAL
NO ESPERADO

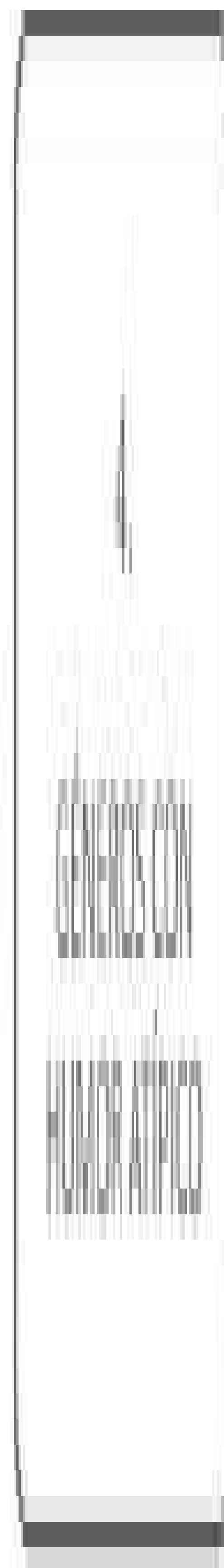

4
GÉNEROS CON
HUMOR ATÍPICO

FIGURA 2.1. Relaciones entre el género textual y el humor, según Tsakona (2017)

Esta categorización gradual explica, por un lado, que cuanto más esperable es el humor, como sucede en las categorías 1 y 2, más probable es que la audiencia interprete el discurso como algo no serio donde se emplea el modo humorístico (Raskin, 1985; Attardo y Raskin, 1991; Attardo, 2008; Partington, 2006; Shilikhina, 2017; Ruiz Gurillo, 2019b). Y, por otro lado, que en los géneros 3 y 4, donde no se espera el humor, se produzcan malentendidos que llevan a una interpretación seria y que el humor puede, incluso, ofender o resultar agresivo para la audiencia o el destinatario (Tsakona, 2017: 501).

Por lo tanto, parece comúnmente aceptado que, en el caso del humor, conviene hablar de una gradación entre géneros. Además, se observa a menudo, y de forma más frecuente en los últimos tiempos, que los géneros se mezclan para lograr efectos humorísticos (Tsakona, 2017: 498-499), por lo que esa recontextualización del humor crea géneros humorísticos específicos y promueve su difusión. En relación con ello, no conviene olvidar que el humor se usa en muchos géneros como una estrategia discursiva más que los hablantes/escritores emplean como habilidad metapragmática (Ruiz Gurillo, 2016c).

Pese a que existen numerosos géneros emergentes que se acomodarían a los tipos 3 y 4, nuestro objetivo es centrarnos en un género del tipo 1, el monólogo humorístico, y en uno del tipo 2, la conversación coloquial. En tal elección han influido otras variables muy destacadas en la concepción de los géneros:

1. El grado de planificación. Los registros formales de la lengua llevan asociada una mayor planificación que está presente en los géneros incluidos en la categoría 1, es decir, en aquellos que cuentan con el humor como rasgo obligatorio. En ellos se planifican los ganchos o, en su caso, el remate. Como

afirma Vigara Tauste (1998: 134), los actos de la lengua más planificados son los que menos facilitan la improvisación. Esto explicaría que un chiste cuente con un texto previo y, por tanto, planificado; sin embargo, al hacerse oral sufre un cierto grado de improvisación en cada actualización comunicativa. Como veremos, esto también ocurre en otros géneros humorísticos planificados, como el monólogo.

Por otra parte, la conversación coloquial es la manifestación más prototí-pica del español informal (Briz, 1998). Se trata de un registro no planificado que depende de factores como la dependencia situacional o la interacción entre los interlocutores. Su falta de planificación desencadena un tipo de humor estructuralmente diferente al de la categoría 1.

2. El grado de publicidad. Buena parte de los géneros de la categoría 1 componen tipos de discurso público que se caracterizan por contar con una audiencia como destinatario (Cortés y Camacho, 2003; Koch y Oesterreicher, 2007). Se han pensado y se han planificado para ser llevados a escena, ya sea en un teatro o café, ya en el set televisivo. En cambio, la conversación coloquial, que se incluiría en la categoría 2, presupone la intimidad de los intercambios comunicativos entre hablante y oyente como destinatarios finales de los mensajes. Sin embargo, y como ya mencionábamos, nuevos medios digitales subvierten esta dicotomía: así ocurre con la dualidad de los discursos de Facebook, Twitter o Instagram, por ejemplo. Otras formas de comunicación instantánea, como WhatsApp, facilitan que la supuesta comunicación privada entre dos interlocutores quede grabada en notas de voz que pueden reproducirse de forma pública en otros actos comunicativos. En Shifman y Lemish (2010) se encuentra una primera aproximación al humor en internet y su relación con el género, y en Weitz (2017) un panorama del humor en internet. Se puede completar esta información con trabajos específicos sobre Twitter (Simarro, 2016), WhatsApp (Yus, 2017c), Facebook (Pennington y Hall, 2014), los memes (Shifman, 2012, Konstantineas y Vlachos, 2012) o sobre aspectos más generales en la cultura digital (Shifman, 2014) e internet (Xie y Yus, 2018).

3. El grado de interacción. Por otra parte, cabe considerar si el género se concibe de manera monológica o dialógica. Desde una concepción tradicional, el monólogo es un género propiamente monológico, mientras que la conversación, dado su carácter interactivo, es dialógica. Sin embargo, esta dicotomía se ha demostrado hasta cierto punto falsable en diversos trabajos sobre el humor. Entre ellos destacan las aproximaciones de Jason Rutter (en especial Rutter, 1997 y 2001) y Greenbaum (1999). En las primeras, el autor entiende la comedia de stand-up como un proceso interactivo entre el cómico y el público. También Greenbaum (1999) habla de la comedia de stand-up como un hecho interactivo, pues reconoce que la creación del ethos o talante del cómico se hace a través de un estilo dialógico.

Ruiz Gurillo (2012, 2013a y 2013b) ya planteaba que el monólogo humorístico hecho en español es en realidad un diálogo con el público. Todo ello está en la línea desarrollada por Chovanec y Tsakona (2018), quienes proponen una nueva concepción del humor interaccional que tenga en cuenta la comunicación oral, pero también la escrita y la tecnológica y que analice la co-participación de las diversas partes, sus reacciones y su evaluación del humor. A nuestro juicio, tal concepción puede recibir una gran acogida en los próximos años, pues se aleja de la concepción estándar de la teoría general del humor verbal (TGHV), basada en los mecanismos de producción del humor y centrada en la competencia, por lo que se muestra más cercana a la negociación conjunta de significados que llevan a cabo los usuarios (Ruiz Gurillo, 2016c).

Así pues, si observamos el estudio del humor en la conversación, nos inscribimos de lleno en esta nueva corriente que tiene en cuenta aspectos como el género textual, los elementos lingüísticos y extralingüísticos que señalan la presencia del humor, las reacciones al discurso humorístico, sus parámetros socioculturales o las razones por las que se emplea el humor. Con esta concepción más amplia tal vez se podría argumentar y fundamentar mejor todo lo que ocurre realmente con el humor en la conversación coloquial española.

Por otra parte, a la hora de describir el monólogo hemos de superar su carácter

estáticamente monológico y centrarnos en que se trata de un género de persona a audiencia (Casalmiglia y Tusón, 1999), es decir, primordialmente interaccional. Ello implica que, pese a disponer de un guion previo, al oralizar el texto escrito este sufre un cierto grado de improvisación y, además, su desarrollo se ve afectado por las reacciones de la audiencia, por lo que presentará en ocasiones rasgos propiamente interaccionales, como la retroalimentación o el dinamismo conversacional.

Todo ello nos lleva a describir a continuación los rasgos de género del monólogo humorístico y de la conversación coloquial.

2.2. EL MONÓLOGO HUMORÍSTICO

La descripción del monólogo humorístico se fundamenta en los aspectos esbozados en el apartado 2.1. Por ello, nos referiremos a los elementos fundamentales que caracterizan al monólogo humorístico como género. Para ello, nos detendremos primero en sus rasgos externos. Ello nos proporcionará un marco adecuado para el estudio tanto de sus rasgos retóricos y los que se refieren a la interacción con el público como de aquellos que aluden a sus aspectos textuales y discursivos, que se revisarán en apartados sucesivos.

2.2.1. Rasgos externos

El monólogo humorístico que encontramos en España y en español conecta con la tradición anglófona de la stand-up comedy, desarrollada principalmente en EE UU y Gran Bretaña. En este formato, el cómico desarrolla un monólogo ante una audiencia que puede ser directa, en un teatro o sala, o indirecta, es decir, mediática, a través de la retransmisión por televisión o internet. El nombre de stand-up comedy se debe a que los monologuistas se encuentran habitualmente de pie ante el público, provistos de un micrófono y con un taburete como único apoyo. También puede haber una mesa pequeña que sirve como soporte de alguna bebida (Ruiz Gurillo, 2012: 58).

En España, este género comenzó a explotarse hacia 1999 como una adaptación del americano y ha sido emitido a lo largo de su historia por diversas televisiones de ámbito nacional, como Canal +, TVE, La 2, Tele5 o La Sexta. Sin embargo, cabe señalar que el proceso que ha seguido es un tanto diferente, en realidad el opuesto, al experimentado en EE UU, donde saltó desde los pequeños espectáculos en lugares de ocio a la televisión (Ríos Carratalá, 2009). En cambio, en España se intentó emular primero el formato televisivo estadounidense y más tarde pasó a convertirse en un espectáculo de humor en salas.

Como indica Méndez (2004), es a mediados de los noventa cuando los canales privados empiezan a programar espectáculos de humor. De hecho, fue José Miguel Contreras, socio de la cadena Globomedia, junto con la codirectora Ana Rivas, quienes pusieron en marcha en 1999 un nuevo formato televisivo, denominado El Club de la Comedia, para el que se contó con los guiones de Pablo Motos y su equipo (Rivas, 2017: 67). Como escenografía se dispuso de una pared de ladrillo, un taburete y un micrófono y se contó con una banda de música en directo que introducía a cada uno de los cómicos. En cuanto a la estructura, un presentador o presentadora introducía a los invitados de cada

noche, que podían ser tres, cuatro o cinco (según la temporada). Normalmente el primero era el menos popular y la estrella de la noche, el más popular, actuaba al final. Emulando el modelo americano, se contó principalmente con actores y actrices a los que se les daba un guion escrito por el equipo de guionistas. Como explica Rivas (2017), también colaboraron algunos cómicos que empezaban a despuntar en aquellos momentos, como Enrique San Francisco, Bermúdez o Santi Rodríguez. Es mérito del programa El Club de la Comedia organizar certámenes de monólogos, lo que permitió descubrir a grandes cómicos, como Quequé, Eva Hache, Leo Harlem, Goyo Jiménez o Sara Escudero.

Poco a poco este género se popularizó en salas. También se explotó el formato televisivo en cadenas privadas, como Paramount Comedy, que destaca por sus programas donde participan nuevos cómicos. En la actualidad un buen número de cómicos desarrollan sus espectáculos fuera de los circuitos televisivos tradicionales, ya sea en programas ofrecidos por plataformas televisivas o internet (como los de Late motiv, presentado por Andreu Buenafuente, o La Resistencia, de David Broncano), ya en teatros o locales de comedia, como los que ofrecen cómicas como Patricia Sornosa, Patricia Espejo, Valeria Ros, Sara Escudero, etc. Cabe señalar que algunas de estas cómicas desarrollan monólogos con características propias, a menudo relacionadas con el humor más subversivo, como se expone en Linares Bernabéu (2018) o Ruiz-Gurillo y Linares-Bernabéu (en prensa).

2.2.2. Rasgos retóricos e interactivos

Como venimos defendiendo, el monólogo humorístico es un género propiamente humorístico que, pese a definirse como monológico, es en realidad un género dialógico. Este carácter interactivo de la actuación del cómico en un escenario o plató conecta con la idea de humor interaccional (Chovanec y Tsakona, 2017) descrita en el apartado 2.1 de este capítulo. Continuando con dicha propuesta, el monólogo humorístico ha de observarse propiamente como un género de carácter interactivo (Schwarz, 2010; Rodríguez Santos, 2017), una forma institucionalizada de interacción hablada (talk-in-interaction) (Scarpetta y Spagnolli, 2009) o un tipo de actividad interactiva (Filani, 2015), siempre en comunicación con el público o la audiencia.

Evidentemente, el monólogo preparado por los guionistas ha de llevarse a escena. Para ello, el cómico y este formato concreto de comedia ponen en marcha un conjunto de rasgos retóricos que facilita la consecución de los fines perseguidos, fines que pasan principalmente por divertir a la audiencia. Como afirmábamos en Ruiz Gurillo (2012), y de acuerdo con Greenbaum (1999), la comedia de stand-up y la narrativa cómica se apoyan en la retórica con el fin de persuadir a la audiencia para que adopte cierta posición ideológica. Para ello se apoya en los principios de Aristóteles y de los socráticos: el humorista utiliza el ethos, o talante, para desarrollar y mantener la autoridad cómica y hacerla fiable y creíble, y ello a través de un estilo dialógico; emplea el kairos, u oportunidad, para hacer o decir algo en el momento adecuado, de modo que adapta su discurso a las necesidades de la audiencia. Además, los humoristas construyen su discurso cómico apoyándose en elementos de la tradición retórica, entre los que destacan el talento natural, la praxis y la teoría, y usan estas estrategias discursivas para acotar el espacio narrativo entre ellos y la audiencia a la que esperan persuadir. Así, los humoristas construyen una autoridad cómica, una personalidad escénica, que invita a la audiencia a responder a la conversación por medio de la risa. Es importante que el monologuista cuente con una buena aptitud natural, además de con una buena preparación, que lo conviertan en un buen orador. Por otro lado, si el público no es receptivo al humor no se logra el

objetivo; por eso hay que ganárselo. Además, el estilo dialógico que se emplea va construyendo el ethos (por ejemplo, preguntando cuánta gente hay en la sala de un determinado barrio, implicando al público para que responda algo, etc.). Pero para Greenbaum (1999) no es suficiente con la creación de un ethos por medio de un estilo dialógico; el humorista debe estar preparado para hacer su discurso oportuno y encontrar en cada caso las necesidades de la audiencia, en concreto, debe ser capaz de resaltar su autoridad cómica y mantener el control de la sala.

Así lo vemos en la siguiente secuencia de Andreu Buenafuente, que se desarrolla antes de comenzar propiamente el monólogo. En ella, el cómico habla de sí mismo como una marca identificable por el público:

(3)

Público: Andreuu/Andreuu

Buenafuente: gracias gracias/ soy yo[1]

Público: uuuh

Buenafuente: si no hay nada/ si no hay nada/ sentaros

Público: RISAS

Buenafuente: es que me habéis dao una idea de ponerme el nombre detrás↓ ya como más EGOCENTRISMO IMPOSIBLE ¿NO?[2]

Público: RISAS

Buenafuente: (dice-) sale el tío→ lo llaman Andreu dice soy yo.

(Andreu Buenafuente, Late Motiv, “Puticlubs”, 9 de octubre de 2018)

En (3) vemos cómo el monologuista se apoya en la autoridad cómica que ha construido a lo largo de sus años de trabajo y es capaz de bromear sobre su propio ethos e, incluso, de usar una cortesía de imagen negativa hacia sí mismo, una autocrítica.

Estos rasgos externos de carácter retórico otorgan entidad al personaje desarrollado por el cómico, como bien han manifestado, entre otros, Greenbaum (1999), Schwarz (2010) y Filani (2015). Ahora bien, tan importante como los rasgos propiamente retóricos resultan los rasgos interactivos que se derivan de poner en escena el monólogo.

El cómico o monologuista desarrolla en el escenario un monólogo que ha escrito y planificado él mismo u otro(s) guionista(s) (Ruiz Gurillo, 2012). Cabe considerar que dicho monólogo se lleva a cabo en la escena y que, en consecuencia, se relaciona contextualmente con un conjunto de factores:

–Por un lado, el monólogo se lleva a cabo dentro de un programa de teatro o de

televisión. En el caso del formato de El Club de la Comedia , el programa presenta a tres, cuatro o cinco cómicos que son introducidos por un monólogo más breve del presentador o presentadora. Siguiendo la idea de Rutter (1997 y 2000), el monólogo no se desarrolla de manera aislada, sino que se engloba en una estructura conversacional más amplia que está formada tanto por la presentación del animador o animadora como por las reacciones del público. Rutter (2000) señala varios pasos o fases: la primera la constituye la presentación del animador que se desarrolla como una secuencia de apertura y está compuesta por diversos elementos, como la contextualización, el marco, la evaluación o la presentación propiamente dicha. Al final de la presentación, el animador da paso al cómico (fase 2), que entra en escena y desarrolla el cuerpo de la actuación (fase 3). Por último, se lleva a cabo la fase 4, en la que se cierra la actuación. En ella el cómico agradece a la audiencia. El presentador y la audiencia aplauden al cómico, que se queda en el escenario o se va hacia el backstage .

–Por otro lado, el cómico, al llevar el monólogo a escena, interacciona con el público, que participa de diversos modos, entre otros, aplaudiendo o riendo. Este carácter interactivo del monólogo explica, por otra parte, el empleo de la secuencia humorística que hacemos en nuestro trabajo y que hemos expuesto en la introducción de este libro, así como la asunción de las unidades conversacionales básicas del análisis conversacional, primordialmente el modelo desarrollado por Val. Es.Co. (véase Val.Es.Co., 2014), donde se incluyen, entre otras, la intervención y el intercambio como unidades del orden estructural, y el turno y la alternancia de turnos como unidades del orden social.

En el caso del monólogo, se trata de una interacción de carácter pseudo-diádico entre el monologuista y la audiencia, entendida como parte de un colectivo (Rutter, 2001: 309). En este proceso, el cómico desarrolla diversas intervenciones que son respondidas por risas o aplausos. Tales intercambios se organizan en una secuencia humorística. En ella, el cómico emplea ciertas técnicas retóricas o rutinas (Rutter, 2001) que facilitan la consecución de los fines del monólogo. Dichas técnicas son reconocidas como habituales o propias de este género, de manera que el cómico las emplea para señalar los ganchos humorísticos como lugares tras los cuales se espera la respuesta preferida del

público, es decir, la risa.

2.2.3. Rasgos textuales y discursivos

Por lo que se refiere a los rasgos textuales del monólogo, no se trata meramente de una sucesión de chistes, sino que se reconoce en ellos una estructura, con comienzos y finales estructurados, con vínculos cohesivos entre las bromas y con vínculos contextuales con los escenarios donde se desarrollan (Attardo, 2001a: 63). En este sentido, los ganchos y los remates cumplen un papel estructurador. Se entiende por gancho aquel elemento humorístico que aparece integrado en la narrativa del monólogo y que se puede encontrar a lo largo de dicha narrativa. El remate, en cambio, se sitúa al final y permite cerrar estructuralmente el monólogo (Attardo, 2008; Ruiz Gurillo, 2012).

Por lo que afecta al tipo de texto desarrollado, buena parte de los monólogos con el formato de El Club de la Comedia presentan una estructura narrativa. Siguiendo los trabajos de Adam y Lorda (1999), Adam (2001) y la esquematización propuesta por Marimón (2006), puede decirse que estos monólogos se organizan en torno a la presentación, la complicación o nudo de la historia, la evaluación de dicha historia y la coda o final.

Lo ejemplificamos con un monólogo de Luis Piedrahita, emitido en El Club de la Comedia (La Sexta) el 20 de marzo de 2011 y titulado “Los rocecillos”. Por lo que se refiere a su estructura textual, primero presenta el tema (“yo venía a hablar de la zona más sensible del ser humano/ el capó del coche”) y luego traba tres razones por las que se rayan los coches, lo que él denomina rocecillos:

(1) Fiarse de otra persona al aparcar

(2) Que aparezca una columna fantasma

(3) Que el coche choque con un bolardo o pivote invisible

Los tres tópicos principales se van desgranando apoyados por subtópicos. Así por ejemplo, lleva a cabo una reflexión metalingüística sobre el esquema fraseológico (Mura, 2019) de carácter negativo, ni X ni X, indicando que las madres lo usan frecuentemente. El cómico lo emplea de varias formas, y termina con ni columna ni columno. También usa varios ganchos referidos el golpe en la rodilla que el conductor se puede dar contra el bolardo. Por último, emplea la hipérbole llevada al extremo ridículo de "curar" el coche a lametazos. Cabe señalar que en este monólogo no hay un lugar dedicado a la evaluación, sino que, por el contrario, las evaluaciones se insertan a lo largo del nudo de la historia (figura 2.2).

Todo ello viene aderezado con: un lenguaje gestual bien consolidado; el empleo de la técnica del discurso representado, con la que da cabida a diversas voces; la técnica de la vueltra atrás[3]¸ con la que desgrana frases que luego retoma, como el roce hace el cariño, y con algunas apelaciones al público que este premia con sus continuas risas y aplausos y que permiten una mayor dinamicidad y retroalimentación[4].

PRESENTACIÓN	La zona más sensible del ser humano es el capó del coche.
COMPLICACIÓN-NUDO	Los rocecillos con como las ingles de una monja. Existen tres razones para hacerle rocecillos al coche: - Fiarse de otra persona al aparcar Tipos de gestos para aparcar - Chocar con la columna fantasma Manía: *ni columna ni columno* - Chocar contra el bolardo o pivote invisible, que no se ve pero que se oye Es como un golpe en la rodilla al andar por la calle Es como arreglarlo dándole lametazos al coche
CODA	El roce hace el cariño.

FIGURA 2.2. Estructura narrativa del monólogo de Luis Piedrahita "Los rocecillos".

En cambio, algunos otros monólogos presentan una secuencia de carácter expositivo-argumentativo. Así ocurre, por ejemplo, cuando el motivo del monólogo es comentar noticias de actualidad. La intención es generar una opinión o persuadir a la audiencia sobre un determinado estado de cosas. En el caso de los monólogos de Buenafuente, y como expusimos en Ruiz Gurillo (2013b: 128-129), presentan una tesis, que normalmente se corresponde con una noticia de actualidad. A continuación, se encuentra el cuerpo argumentativo, compuesto por cuatro o cinco argumentos que se basan en ejemplos, analogías o argumentos de autoridad. Por último, la argumentación se cierra con una conclusión que resume la idea o ideas defendidas a lo largo del monólogo. Esta conclusión finaliza con el remate humorístico. Lo ejemplificamos con el monólogo "Operación salida" (SD). En él se parte de un argumento general ("una de las peores cosas de las vacaciones es que te pille la operación salida") y luego se desgrana el resto de argumentos relacionados, que terminan con ganchos. Finalmente, el monólogo se cierra con el último argumento que configura la conclusión y que termina con el remate del monólogo (figura 2.3).

TESIS	Una de las peores cosas de las vacaciones es que te pille la operación salida.
CUERPO ARGUMENTATIVO	Se va muy despacio. Los radares no tienen trabajo. Salir de forma escalonada para evitar los atascos. Los atascos producen tensión. Hay que distraer a los niños.
CONCLUSIÓN	Propuestas para hacer más amenos los atascos: "'El peajín', que será un muñeco que estará en los peajes recordándote que eres catalán y que, aparte de pasar calor, tienes que pagar".

FIGURA 2.3. Estructura argumentativa del monólogo de Andreu Buenafuente "Operación salida".

2.3. LA CONVERSACIÓN COLOQUIAL

Por lo que afecta a la caracterización de la conversación coloquial como género, seguimos la propuesta desarrollada por el grupo Val.Es.Co. a lo largo de diversos trabajos. Dicha propuesta permite caracterizar el género más informal al tiempo que entender cómo se emplea en él el humor. Además, facilita una aproximación a géneros propiamente humorísticos como el monólogo, como veremos en el capítulo 4.

2.3.1. La dinamicidad de los rasgos primarios y coloquializadores de la conversación coloquial

El grupo Val.Es.Co. ha propuesto un método de reconocimiento de carácter explicativo, dividido en rasgos primarios y rasgos coloquializadores, que ha resultado útil para reconocer tanto una conversación como una conversación coloquial. Asimismo, los rasgos coloquializadores propuestos explican el carácter coloquial de muestras no conversacionales y ciertos rasgos, principalmente los primarios, contribuyen a dilucidar los rasgos presentes en otros géneros. Ello demuestra la capacidad explicativa del modelo para otros géneros alejados de la conversación. Expondremos a continuación los aspectos más destacados de la propuesta, para la que pueden consultarse las contribuciones de Briz (coord. Grupo Val. Es.Co., 1995), Briz (1996 y 1998: 42 y sigs.) y Briz y Grupo Val.Es.Co. (2002).

2.3.2. Los rasgos primarios

Los rasgos primarios descritos por el grupo Val.Es.Co. configuran un haz de características necesarias para poder identificar un discurso como conversación. Se dividen a su vez en rasgos conversacionales, coloquiales propiamente dichos y tipológicos:

1. Los rasgos primarios conversacionales conforman la toma de turno no predeterminada, el dinamismo conversacional, la retroalimentación y la inmediatez.

1.1. La toma de turno no predeterminada es el rasgo fundamental de la interacción conversacional. Supone que ninguno de los participantes desempeña el papel de moderador, como sí ocurre en otros géneros tales como los debates o las tertulias. En la conversación, los participantes toman el turno sin atender a un orden o extensión establecidos.

1.2. El dinamismo conversacional entre hablante y oyente supone la alternancia de dichos papeles comunicativos, más allá del par adyacente, y conforma el reconocimiento de dichas figuras sociales.

1.3. La retroalimentación implica que las interacciones no sean rituales de habla, como los saludos o las despedidas, sino interacciones más o menos prolongadas donde los participantes colaboran en la progresión de la conversación y donde se produce una recapitulación constante de los hechos referidos para hacerla avanzar.

1.4. La inmediatez habla del carácter actual de la conversación, que se desarrolla en el aquí y el ahora.

2. Por su parte, los rasgos primarios coloquiales propiamente dichos agrupan la ausencia de planificación y la conversación no transaccional:

2.1. La ausencia de planificación supone la no organización de los temas de habla ni tampoco del discurso. Este hecho favorece la espontaneidad.

2.2. La conversación es no transaccional, pues no oculta otros fines diferentes a la comunicación por la comunicación y persigue un fin interpersonal socializador.

3. El rasgo primario tipológico se refiere a la interlocución en presencia de la conversación prototípica. Esto supone que otras formas de conversación, como el chat o la conversación telefónica, no presentan este rasgo primario.

4. Todos los rasgos previos facilitan un tono informal de la conversación coloquial prototípica.

2.3.3. Los rasgos coloquializadores y el proceso de coloquialización

Pese a la fuerza explicativa de los rasgos primarios, estos no son suficientes para reconocer una conversación como coloquial, por lo que se han de completar con los rasgos coloquializadores:

1. RASGOS PRIMARIOS (8):

1.1. Conversacionales:

- TOMA DE TURNO NO PREDETERMINADA
- DINAMISMO CONVERSACIONAL
- RETROALIMENTACIÓN
- INMEDIATEZ

1.2. Coloquiales propiamente dichos:

- AUSENCIA DE PLANIFICACIÓN
- CONVERSACIÓN NO TRANSACCIONAL

1.3. Tipológicos:

- INTERLOCUCIÓN EN PRESENCIA (TONO INFORMAL)

2. RASGOS COLOQUIALIZADORES (4):

- Relación de igualdad (social y funcional)
- Relación vivencial de proximidad
- Marco de interacción no marcado
- Temática no especializada.

COLOQUIALIZACIÓN

FIGURA 2.4. Rasgos primarios y coloquializadores para Val.Es.Co.

1. La relación de igualdad entre los hablantes, que se entiende tanto desde el punto de vista funcional, es decir, atendiendo a los papeles sociales establecidos para los participantes (estrato sociocultural, profesión, etc.) como a los roles que llevan a cabo en este intercambio comunicativo concreto (amigos, colegas, etc.).

2. La relación vivencial de proximidad, lo que supone un cierto conocimiento mutuo de los interlocutores.

3. Un marco de interacción no marcado, que también en este caso se entiende de manera doble y se refiere tanto al entorno físico en el que se desarrolla la conversación como a la relación personal que los propios interlocutores mantienen con dicho espacio físico.

4. Una temática no especializada, lo que supone que en la conversación se desarrollarán temas al alcance de cualquier individuo.

La novedad fundamental que Val.Es.Co introdujo en el proceso de reconocimiento del español coloquial no radica en la mera formulación de rasgos, sino en el planteamiento del proceso de coloquialización, que permite que cuando alguno de los rasgos coloquializadores no esté presente el resto actúe nivelando su ausencia. Asimismo, los rasgos coloquializadores contribuyen a explicar que en ciertas muestras se pueda hablar de español coloquial, aunque en ellas estén ausentes rasgos conversacionales, como la toma de turno no predeterminada, la inmediatez o la ausencia de planificación. En estos casos nos encontramos ante muestras de español coloquial, aunque no de conversación coloquial. La figura 2. 4 resume la propuesta de Val.Es.Co.

2.4. CONCLUSIONES

En este capítulo hemos esbozado una propuesta de los diversos géneros que emplea el humor en su constitución de uno u otro modo, siguiendo las ideas de Kotthoff (2007) y Tsakona (2017). Ello nos ha facilitado un acercamiento al humor interaccional (Chovanec y Tsakona, 2018), concepción que nos permite asumir una descripción del monólogo humorístico como un marco de interacción dialógico donde el cómico interacciona de uno u otro modo con el público o la audiencia. La exposición de sus rasgos externos, retóricos e interactivos y textuales y discursivos nos ha ofrecido un panorama de la constitución de este género textual. Por otra parte, la conversación coloquial como género ha sido descrita a partir de la propuesta desarrollada por Val.Es.Co., que se compone de rasgos primarios y coloquializadores. Esta propuesta ha demostrado su capacidad explicativa por lo que al género de la conversación se refiere. Además, ha sido considerada para describir otros géneros, como el juicio oral (Briz, 2011) o el debate (Estellés, 2018). Teniendo en cuenta esta circunstancia, también el monólogo humorístico, concebido como interacción, puede describirse a partir de la presencia de algunos de los rasgos primarios y coloquializadores, como veremos en detalle en el capítulo 4.

[1] Se pone de espaldas y señala con los pulgares a su espalda, como si llevara algo escrito.

[2] Se señala la espalda con los pulgares.

[3] Para más datos sobre las técnicas del discurso representado y de la vuelta atrás, véase el apartado 4.2 de este libro.

[4] Estos aspectos serán analizados de manera pormenorizada en el capítulo 4.

3. GÉNERO E IDENTIDAD

3.1. CONSTRUYENDO EL GÉNERO A TRAVÉS DEL HUMOR

En este capítulo nos proponemos describir los fundamentos de la perspectiva de género aplicada al humor. Adoptar una perspectiva de género para el humor supone a su vez adoptar una de las perspectivas en los estudios de género. Vamos a entender el género como una construcción en sentido amplio, lo que implica defender la llamada perspectiva construccionista. Ahora bien, se puede hablar al menos de tres enfoques diferenciados en este campo:

1. La perspectiva del déficit o la dominancia . Defendida en los trabajos de Robin Lakoff, sugiere que existe una dominancia de los hombres sobre las mujeres, lo que provoca un déficit de las segundas. En el caso del humor, se arguye que las mujeres no saben contar chistes y que, en consecuencia, no tienen humor. Si se sitúan tales afirmaciones en la época en la que fueron descritas (los años cincuenta y sesenta en EE UU) y se valora el corpus sobre el que se propusieron (mujeres de clase media), se comprenderá con cierta facilidad que en la actualidad dicha perspectiva ha quedado subsumida o superada por otras.

2. La perspectiva de la diferencia. Fue a partir de los años setenta del siglo XX cuando se empezó a observar que existían diferencias entre los estilos de mujeres y hombres. La principal hipótesis consiste en defender que hombres y mujeres tienen acceso al mismo vocabulario, la misma gramática e idéntica fonología de una lengua, pero que ellos prefieren usar unas formas y ellas otras (Jule, 2008: 23). Esta evidencia ha propiciado el desarrollo de trabajos como los de Deborah Tannen, quien defiende que los estilos de género dependen principalmente de los estilos de interacción. En líneas generales, tanto mujeres como hombres se encuentran cómodos con sus papeles de género, por lo que continúan manteniéndolos. Lo que se observa en los lenguajes masculino y femenino son una serie de contrastes: estatus frente a apoyo; independencia frente a intimidad; consejo frente a comprensión; información frente a sentimiento; orden frente a propuesta, y conflicto frente a compromiso (Yule, 2008: 24).

3. La perspectiva construccionista. El género es una construcción en la que se integran tanto la perspectiva de la dominancia como la persepectiva de la diferencia (Acuña, 2009: 43). De igual modo, el sexo es una construcción, dado que se entiende como “a cultural norm which governs the materialization of bodies” (Butler, 1993: 3). De hecho, diversos factores culturales y de poder, tales como la edad, la clase social, la etnia, la educación o la sexualidad pueden reforzar o socavar las identidades de género (Yule, 2008: 25). En concreto, la posición social no es algo estático, sino un constructo fluido, negociable y en constante cambio en el que la identidad de género se concibe como una mezcla de varios estilos y propósitos (Yule, 2008: 89).

Si la identidad de género depende de los estilos y propósitos, puede decirse que estos se concretan en determinadas comunidades de práctica¸ entendidas como los grupos que comparten una misma terminología y unas mismas normas lingüísticas y que están comprometidos en un proyecto común (Holmes y Meyerhoff, 1999; Sunderland y Litosseliti, 2002: 31; Rozek, 2015: 27). Dicho compromiso supone que los miembros de una determinada comunidad de práctica defienden activamente dichas normas. Uno de los factores que determinan las comunidades de práctica es la identidad de género. El género, entendido como “un constructo social, complejo y fluido” (Bengoechea, 2011: 342) que se desarrolla en interacción, permite que cada hablante muestre un cierto estilo en sus producciones, estilo que puede adscribirse o no a uno de los sexos. Cuando focalizamos la atención en los estilos desarrollados por los géneros y entendidos como sistemas de rasgos lingüísticos hablamos de generolectos (Yus, 2002b: 3729). Ello permitiría distinguir, al menos, un masculinolecto, un feminolecto y otros estilos de habla. De este modo, la identidad de género se cuela a través de determinados estilos de habla en contextos humorísticos y ocasiona lo que se conoce como estilos humorísticos (Kotthoff, 2006a: 21). La autora señala que se han investigado escasamente por lo que afecta al género, de manera que “humor is a promising field for future sociolinguistic research” (Kotthoff, 2006a: 21).

Considerando el hecho de que el género es una construcción que se puede

observar en los estilos discursivos, se deduce que el generolecto puede servir para construir, pero también para negociar, reforzar, mantener o subvertir la identidad. Es Crawford (2003) la que indica que la identidad de género se puede construir, deconstruir o co-construir en contextos humorísticos. La co-construcción se lleva a cabo en géneros dialógicos, como la conversación, donde el "humor is used by women and men as a tool of gender construction" (Coates, 2014:163). De hecho, es habitual que hombres y mujeres refuercen su masculinidad o feminidad en la conversación (Coates, 2003). Por su parte, la construcción o deconstrucción es más propia de géneros monológicos, como pueden ser el monólogo o la parodia. En ellos, el cómico adopta una determinada construcción de género, de manera que mantiene el statu quo, o la deconstruye, es decir, la subvierte, con determinados fines. De hecho, el humor subversivo expresa una actitud de resistencia frente a los clichés y estereotipos comúnmente aceptados (Holmes y Marra, 2002; Ruiz-Gurillo y Linares-Bernabéu, en prensa).

En resumen, todo ello nos lleva a abordar el género como una construcción en la que los diversos rasgos lingüísticos determinan un estilo discursivo, o generolecto, que puede servir para construir, deconstruir o co-construir la identidad.

En este contexto se comprende que el humor es un arma poderosa que puede emplearse para afrontar lo que no gusta, para atajar las desigualdades o para mostrarse en contra del statu quo. Así, Crawford (1995) destaca que el humor, por un lado, es una estrategia conversacional flexible que permite introducir temas tabú, crear solidaridad grupal, expresar hostilidad, salvaguardar la imagen o expresar afectividad hacia los otros. Los contextos informales favorecen todas estas funciones, mientras que los formales o las situaciones altamente estructuradas generan menos humor. En este sentido, y pese a que el humor representa a menudo los valores del statu quo, son en especial las mujeres las que lo emplean tanto en público como en privado como herramienta poderosa de activismo político (Crawford, 1995: 152).

Una vez se ha asentado el hecho de que el género es una construcción, en los apartados siguientes se revisarán los discursos que emplean humor desde la perspectiva de género. Las dos categorías que se describirán, el humor de actuación y el humor conversacional, conforman la exposición del estado de la cuestión sobre los mismos en relación con la identidad de género.

3.2. DISCURSOS HUMORÍSTICOS DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

De acuerdo con Martin (2014: 123), conviene considerar que la comunicación humorística se da en múltiples formas que pueden categorizarse como humor de actuación (performance humor) y humor conversacional (conversational humor). A su vez, las diferencias de género pueden influir de forma diferente sobre tales formas:

1. El humor de actuación incluye formas de discurso humorístico planificado, como la comedia de stand-up , la literatura humorística, las comedias de situación (o sitcoms), las tiras cómicas y las películas cómicas (Martin, 2014: 123). En nuestra opinión, este tipo de humor planificado se relaciona estrechamente con los géneros humorísticos (Kotthoff, 2007), lo que facilita la construcción o deconstrucción de la identidad, ya que puede servir para mantener o reforzar jerarquías y estereotipos o, por el contrario, puede subvertirlos.

2. El humor conversacional integra formas de comunicación diaria espontánea, como las ocurrencias graciosas, los enunciados irónicos, las bromas, los juegos de palabras, los dobles sentidos y las anécdotas personales divertidas (Martin, 2014: 123). En nuestra opinión, este tipo de humor no planificado o espontáneo favorece que se compartan las identidades y que se negocien estas en contexto, es decir, que se coconstruyan, de manera que el género se “reconstruiría” en la conversación (Mushtaq, 2017: 31). Todo ello contribuiría a que los participantes formaran parte de un endogrupo determinado (Van Dijk, 1995).

En general, hombres y mujeres muestran más similitudes que diferencias al usar el humor (Martin, 2014: 146; Crawford, 2003; Kotthoff, 2006a: 22). Sin

embargo, se pueden observar ciertas diferencias entre el humor típicamente masculino y el típicamente femenino. Por ejemplo, Barreca (2001) considera que el humor de las mujeres contribuye a construir la solidaridad y la intimidad, mientras que el de los hombres colabora en la competencia. Así pues, la investigación en los estudios de género sobre el humor se apoya en diversos corpus para dilucidar si realmente existen diferencias en el uso del humor por parte de hombres y mujeres y, si las hay, qué funciones diferenciadas pueden establecerse. Por ello, pasaremos a exponer a continuación diversas ideas vertidas en torno al humor de actuación y conversacional en relación con la identidad de género.

3.3. EL HUMOR DE ACTUACIÓN Y EL GÉNERO

Samson y Huber (2007) analizan una gran cantidad de viñetas gráficas extraídas de periódicos y revistas y procedentes de diversos países. Destacan que las mujeres viñetistas crean más viñetas que contienen texto e incluyen más palabras y caracteres de habla en esos textos. Además, usan con frecuencia viñetas de múltiples paneles, mientras que los hombres emplean viñetas de un único panel.

Relacionado con el uso subversivo a través de las viñetas, cabe referirse al grupo de activistas conocido como guerrilla girls. Bing y Scheibman (2014: 29) consideran que este tipo de humor “invite the audience to question the status quo and perhaps to perform their own authority”.

Otro de los tipos de humor de actuación es el de la comedia de standup, tradicionalmente considerado territorio de los hombres. A pesar de ello, algunos investigadores se centran en el monólogo de mujeres y en su resistencia feminista, como ocurre con Gilbert (2004). Para la autora, el humor de actuación se considera tradicionalmente un dominio masculino y esta es la razón por la que el humor hecho por mujeres y por grupos socialmente marginados “empowers through subversion of the dominant culture” (Gilbert, 2004: 25).

Ahondando en la idea de la masculinidad del monólogo, cabe mencionar el trabajo de Muller (2016), que analizó cómo se representaba y se percibía a las mujeres en la plataforma Netflix. La autora concluye que en los 157 especiales de comedia de stand-up que están accesibles en la plataforma la participación de las mujeres es muy limitada, ya que de los 34 programas lanzados en 2014 ninguno incluía mujeres y hombres conjuntamente; además, solo el 12% eran únicamente de mujeres, mientras que el 88% eran solo de hombres.

Teniendo en cuenta tales limitaciones, se comprende mejor que las comediantes mujeres, especialmente las más jóvenes, empleen el espacio para explorar, representar y subvertir la normatividad de género y, como consecuencia, generen, en palabras de Cullen (2015), una feminidad de la resistencia. En este sentido, el humor se convierte en "a potentially effective forum in which to begin to critically unpack normative sex-gender and other discourses" (Cullen, 2015: 132).

Contamos también con otros trabajos que han revisado las actuaciones de mujeres y hombres en la comedia de stand-up. Así, aunque el principal objetivo de Greenbaum (1999) fue determinar los mecanismos retóricos que emplean los cómicos en el escenario, como el ethos o el kairós, su análisis de raigambre etnográfica se basó en seis cómicos de Tampa (Florida, EE UU), de los cuales recogió muestras a lo largo de un año. Tres eran hombres (Killer Beaz, Blake Clark y David Gray) y tres mujeres (Margaret Smith, Diane Ford y Etta May). En la misma línea han trabajado Greengross, Martin y Miller (2012), que analizaron el éxito profesional de 31 cómicos que fueron reclutados para el análisis en un club de comedia en Alburquerque (Nuevo México, EE UU). Los autores concluyen que su éxito podía predecirse positivamente por el humor afiliativo (que fomentaba la franqueza, la amabilidad o la extroversión), mientras que la predicción era negativa en el caso del autohumor, es decir, del humor dirigido a uno mismo. De hecho, este tipo de humor de autoburla supone un estilo de humor negativo, mientras que el afiliativo favorece que los cómicos puedan conectar con la audiencia por medio de diversas situaciones sociales y crear con ello una atmósfera agradable.

Por otra parte, el estilo de humor negativo puede comprobarse a través de los generolectos. Russell (2002) analizó el autodesprecio en las rutinas que empleaban hombres y mujeres en la comedia de stand-up. El corpus, formado por programas y vídeos de la televisión norteamericana de las últimas tres décadas, mostraba que el 4,4% de los hombres usaban el humor autodespreciativo, mientras que las mujeres lo hacían en el 21,6% de los casos.

Ahondando en esta idea, Bing (2004: 28) establece ciertas diferencias entre el humor inclusivo y el que sirve para dividir:

Inclusive humor can target inequitable system without attacking putative mean-spirited oppressors. Whereas divisive humor often attacks people, inclusive humor makes fun of absurd attitudes, ideas, belief and systems that keep females at a disadvantage (Bing, 2004: 28).

Así pues, el humor inclusivo hecho por mujeres ayuda a que no se asuma el guion de que los hombres son opresores y las mujeres víctimas. A pesar de ello, los hombres siguen estando en el punto de mira del humor de las mujeres.

No pueden entenderse los avances en la investigación sobre comedia de stand-up estadounidense sin referirse al trabajo de Mizejewski (2014), que realizó el mayor estudio sobre las mujeres cómicas en EE UU. La autora establece una diferencia entre las cómicas guapas y las divertidas. Las cómicas guapas son atractivas actrices con una buena dicción que interpretan monólogos, como Julia Roberts, Katherine Hepburn y Lucille Ball. Las cómicas divertidas son mujeres que escriben y representan sus propios monólogos, como Fanny Brice, Phyllis Diller, Lily Tomlin y Carol Burnett. Pese a ello, Mizejewski (2014) propone enfrentarse a esta distinción dicotómica y analiza un buen número de cómicas actuales que rompen con las asunciones culturales establecidas acerca del sexo, la raza, la sexualidad y el cuerpo. Para ello analiza seis casos, los de las cómicas Kathy Griffin, Tina Fey, Sarah Silverman, Margaret Cho, Wanda Sykes y Ellen DeGeneres, que tienen un impacto político en el género, la sexualidad o la raza. Este estudio demuestra que la comedia de mujeres se ha transformado en un lugar idóneo para el feminismo del siglo XXI (Day, 2015). Pese a ello, las mujeres cómicas están mucho peor pagadas que los hombres (García, 2017: 99), por lo que ninguna de ellas se encuentra entre los diez comediantes mejor pagados, según la lista Forbes de 2015.

Continuando con la línea de trabajos sobre las cómicas que traspasan los límites, Antoine (2015) analiza los monólogos de Leslie Jones, ya que la cómica subvierte la supremacía blanca, el sexismo y la heteronormatividad, por lo que supone un desafío en la representación de nuevas identidades.

Como estamos viendo, el foco de atención se pone en la comedia hecha e interpretada por mujeres, por lo que no abundan los estudios sobre los comediantes hombres. Una excepción es el trabajo de Stewart (2016), quien se centra en el cómico norteamericano Stephen Colbert. El autor presenta diversos aspectos del punto de vista de los conservadores y el proceso que se lleva a cabo para interpretar tanto la sátira como la ironía en dos tipos de discursos, The Colbert Report y el White House Correspondents' Dinner.

La situación en España no es muy diferente a la descrita en el ámbito internacional. El programa El Club de la Comedia, que hereda el formato de la comedia de stand-up americana, ha invitado con mayor frecuencia a hombres que a mujeres en sus diversas ediciones. Una gala realizada sobre diez programas emitidos en 2011 en el canal La Sexta evidencia que, sin tener en cuenta a la presentadora, Eva Hache, el 77'5% de los monólogos son interpretados por hombres, mientras que las mujeres solo protagonizan el 22,5%. Ello supone un promedio de tres hombres por una mujer en cada programa.

Las mujeres cómicas han practicado por lo general un humor contestatario del statu quo e incluso subversivo. Ahora bien, dicho humor se representa principalmente en teatros y salas y se aleja de los formatos televisivos. Destaca la erupción reciente en el panorama nacional de un grupo de cómicas entre las que se encuentran Nuria Jiménez, Esther Gimeno, Eva Soriano, Sara Escudero, Pilar de Francisco, Sil de Castro, Eva Cabezas, Virginia Riezu, Patricia Sornosa, Patricia Espejo, Valeria Ros, Pamela Palenciano, Raquel Sastre, Coria Castillo y Susi Caramelo. Estas quince monologuistas y sus monólogos son el objeto de investigación de la tesis doctoral de Esther Linares Bernabéu, actualmente en curso (véanse Linares, 2018 y Linares, en preparación).

3.4. EL HUMOR CONVERSACIONAL Y EL GÉNERO

Sin duda, el lugar donde se han venido observando diferencias entre los géneros es la conversación. Por lo que se refiere al humor, Lampert y Ervin-Tripp (1998) analizaron los efectos que tenían el género y la etnia en el humor en conversaciones espontáneas (Crawford, 2003: 1422). Así, aunque hombres y mujeres empleaban los mismos tipos de humor, los aspectos contextuales permiten establecer diferencias. Las mujeres usan el autohumor con otras mujeres, mientras que los hombres en raras ocasiones lo hacen cuando se encuentran con amigos hombres. Por el contrario, en grupos mixtos las mujeres usan muy raramente el autohumor, mientras que los hombres emplean ocurrencias autodespreciativas. En un estudio posterior, Lampert y Ervin-Tripp (2006) se concentran en el análisis en las conversaciones de las burlas, las ocurrencias autodespreciativas y la divulgación de problemas personales. El estudio descubre que los hombres y las mujeres no se comportan igual en las conversaciones uniformes que en las mixtas. Así, los hombres, en conversaciones de hombres, emplean la burla de manera libre, mientras que las mujeres, en conversaciones de mujeres, desvelan problemas personales. En cambio, en conversaciones mixtas los hombres reducen las burlas y aumentan las bromas autodespreciativas, mientras que las mujeres no suelen hablar de asuntos personales y aumentan las burlas hacia los hombres.

Por su parte, Hay (2000), en un trabajo ya clásico sobre humor y género, investigó el humor en Nueva Zelanda tomando como corpus dieciocho conversaciones entre grupos de amigos. Menciona tres funciones del humor conversacional (Hay, 2000: 717) que se agrupan en relaciones de solidaridad, de poder o relativas a las funciones psicológicas generales. Con la solidaridad se afianzan los lazos, se bromea o se comparte. Con el poder se resalta el conflicto o se ejerce control, entre otras funciones. Como funciones psicológicas generales destacan la defensa y el afrontamiento de los problemas. La autora mostró que las mujeres estaban más predispuestas que los hombres a compartir sus historias personales con el objeto de crear solidaridad.

Siguiendo las ideas de Hay, Coates (2014) propone que el humor presenta tres funciones principales:

1. Puede enfatizar las diferencias de poder. Según el corpus analizado, lo emplean los hombres, lo que revierte en que ganen el turno de habla, mientras que otros interlocutores, principalmente las mujeres, quedan silenciadas.

2. Puede facilitar la autoprotección, incluso cuando se tratan temas incómodos o que producen ansiedad, como pueden ser las enfermedades.

3. Puede usarse para crear o mantener la solidaridad dentro de un grupo. Para Coates (2014: 151), esta es la principal función del humor conversacional, de modo que sirve para establecer y mantener buenas relaciones sociales.

Continuando también el camino trazado por Jennifer Hay, Holmes, Marra y Burns (2001) investigaron estas diferencias en el ámbito del trabajo. Las autoras muestran que, por ejemplo, en reuniones de trabajo las mujeres inician más veces conversaciones de humor que los hombres y que, en líneas generales, lo usan más que ellos. Además, las mujeres que actúan como presidentas de dichas reuniones fomentan más el humor colaborativo.

También Holmes (2006) analiza las funciones del humor en el ámbito del trabajo. Por lo que se refiere al género, las mujeres participan en secuencias humorísticas que sirven para mantener o forjar relaciones con los colegas.

Kotthoff (2003) recogió, en la ciudad de Mannheim (Alemania), dos grupos de

conversaciones de mujeres pertenecientes a las clases media y baja, lo que le permitió establecer diferencias en el uso del humor en relación con los estilos conversacionales de las mujeres. Por ejemplo, determinó que, por lo que se refiere a los cumplidos, “the middle-class women tended to play down compliments in their reactions, and the older lower-class women tended to react with playful exaggeration(s)” (Kotthoff, 2003: 21)[1].

Por su parte, Yus (2016: 324-325), una vez revisadas las funciones descritas por Hay, Dynel o Attardo, resalta diversas funciones que tiene el humor conversacional:

–Amplía los lazos de camaradería. En la conversación, los interlocutores comparten humor y risas, lo que sirve para aumentar la vinculación al grupo y la camaradería.

–Mitiga los actos agresivos. Usar el humor en la conversación puede favorecer que se traten de otro modo las críticas o las relaciones de poder entre los participantes, por ejemplo.

–Amplía las adhesiones sociales, de modo que logra un efecto social de cohesión entre los participantes.

–Ejerce un efecto de resistencia que se manifiesta como poder en lugares de trabajo (piénsese en los intercambios jefe-empleado) o como solidaridad entre iguales.

Por lo que se refiere al estudio del humor conversacional en español y su relación con el género, escasean los trabajos. Tan solo podemos mencionar

algunas de las investigaciones de María Belén Alvarado en cuanto al humor en la conversación y, en concreto, al humor fallido (Alvarado, 2013, 2014, 2016a y 2016b). Alvarado (2016a) analizó treinta ocurrencias de conversaciones coloquiales entre mujeres y treinta entre hombres, extraídas del Corpus Val.Es.Co. 2.0 (http://www.valesco.es/?q=es/corpus). Según sus observaciones (Alvarado, 2016a: 212), las mujeres, con el objeto de reforzar los lazos del grupo conversacional, tanto continúan el humor como, en su caso, no lo reconocen y responden, esto es, emplean el llamado humor fallido. Sin embargo, los hombres utilizan tanto el humor continuado como el humor fallido para proteger su imagen pública de los ataques del interlocutor.

3.5. CONCLUSIONES

En este capítulo hemos visto que, aunque el género puede entenderse desde las teorías del déficit y la dominancia o de la diferencia entre ellos, la perspectiva construccionista es hoy la más aceptada y englobadora. La idea, defendida por Butler (1993), ha sido empleada por diversos autores. Destacan los trabajos de Crawford (1995) y (2003). Para la autora, el género se construye, se deconstruye o se co-construye.

En cuanto al humor, puede hablarse de dos tipos (Martin, 2014). El primero, el humor de actuación, es más planificado y opta habitualmente por la construcción o la deconstrucción. Viene representado por las viñetas gráficas, la parodia o el monólogo. El segundo, el humor conversacional, es menos planificado, lo que ocasiona ocurrencias, bromas o juegos de palabras en interacción. Dadas sus características dialógicas, en él se co-construye la identidad. A partir de esta diferencia se ha llevado a cabo una revisión de diversos trabajos tanto de humor de actuación como de humor conversacional. En concreto, se ha observado que en el ámbito internacional del monólogo predominan los hombres como monologuistas y que la situación en España no es mucho mejor. En la conversación se ha observado que el humor desempeña diversas funciones que, resumiendo lo establecido por Jennifer Hay, Jennifer Coates o Francisco Yus, podrían ser las siguientes:

–El humor establece relaciones de poder. Principalmente los hombres optan por este humor combativo.

–El humor favorece la solidaridad. Son las mujeres las que fomentan este tipo de humor afiliativo.

–El humor actúa como medio de autoprotección o de afrontamiento de problemas. Ello le otorga un efecto de resistencia.

Como vienen señalando los investigadores, y como resalta principalmente Coates (2014), aunque la sociolingüística ha colocado las estrategias de las mujeres en relación con la solidaridad y las de los hombres con el poder, cualquier conclusión sobre ello ha de estar fundamentada en los resultados que arroja el corpus (Mura y Ruiz Gurillo, 2014). Por ello, nuestro siguiente paso será analizar, siempre apoyándonos en los resultados de nuestro corpus, una forma de humor de actuación, el monólogo, y una forma de humor conversacional, la conversación coloquial. Para ello, y continuando con lo trazado en la introducción de este libro, se observan ambos como géneros textuales y desde la perspectiva de la identidad de género.

[1] Se encontrará un completo estado de la cuestión sobre el análisis sociolingüístico del humor en Davies (2017), autora que incluye en su reseña algunas de las obras comentadas aquí.

4. EL MONÓLOGO COMO GÉNERO HUMORÍSTICO

4.1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo 4 se comentan los diversos elementos relacionados con la dramatización y el registro empleado por el humorista en el monólogo. Además de los aspectos generales expuestos en el capítulo 2, se hace necesario profundizar en las diversas técnicas retóricas concretas que emplea el cómico para conseguir sus objetivos. En la organización de estos elementos nos ayudan las apreciaciones de Rutter (2001), Chauvin (2017) o Holmes y Marra (2002). Las técnicas que se mencionan a continuación constituyen formas de cohesión y coherencia del género del monólogo que, aunque no son exclusivas del mismo, resultan prominentes y permiten darle estructura. Así, muchas de ellas se presentan en los diversos trabajos como formas discursivas propias de cualquier registro, si bien es cierto que se pone el foco de atención en el papel que desempeñan en el monólogo como formas recurrentes y, en algunos casos, ritualizadas, que ayudan a identificar las diversas unidades utilizadas en su desarrollo (Rutter, 2001). A ellas se dedica el apartado 4.2. El carácter interactivo del monólogo, entendido como diálogo con el público o la audiencia, se expone en el apartado 4.3. Ello nos conducirá a la revisión de los rasgos de interacción presentes en dos de nuestros cómicos más ilustres: Andreu Buenafuente (apartado 4.4.) y Eva Hache (apartado 4.5.).

4.2. TÉCNICAS RETÓRICAS DESARROLLADAS POR LA COMEDIA DE STAND-UP

Los diversos trabajos dedicados al monólogo permiten llevar a cabo una descripción de las técnicas retóricas más importantes. Estas se ilustrarán con diversas secuencias del monólogo humorístico español. Sin ánimo de exhaustividad, pueden mencionarse las siguientes:

1. Vuelta atrás (reincorporation, Rutter, 2001; callback, Chauvin, 2017) Supone retomar un tema anterior. En el monólogo se emplea de modo destacado; consiste en reincorporar un gancho anterior del que, por lo común, se menciona únicamente la premisa seria (Rutter, 2001). Ahora bien, existen otras formas de vuelta atrás, entre las que se encuentran las siguientes (Chauvin, 2017: 175-179):

–Las basadas en el contenido, que pueden referirse al personaje que representa el cómico, a un tema anterior, a una combinación de gestos, de tono de voz o de palabras; también se puede retomar una palabra previa.

–Las basadas en la audiencia, que se dan cuando el cómico implica a un miembro del público y usa su nombre o cierta información que le proporciona para el espectáculo. Esta técnica está a su vez relacionada con el empleo de referencia a persona (term of address) (Holmes y Marra, 2002b), con la que el cómico se dirige, por ejemplo, a alguien en la sala y emplea su nombre para configurar su secuencia humorística.

–Las que suponen retrasar el cierre. Se suele conectar una de las secuencias desarrollada a lo largo del monólogo con el cierre, que se produce a veces de forma súbita.

–Las basadas en espectáculos previos del mismo cómico. Así, los cómicos famosos recurren a ciertos elementos cohesivos, como pueden ser nombres propios ya conocidos, ganchos de otros monólogos, etc. Estos elementos actúan como los grandes éxitos en las actuaciones musicales. Así, por ejemplo, David Broncano o Buenafuente recurren a estos elementos. Este último lo hace en ocasiones para ejemplificar lo que dice a uno de sus supuestos amigos, el Gallardo (DY, 2009: 36-38).

En (4) observamos cómo el monologuista Nene alude a un comentario que le hicieron en un monólogo anterior para iniciar aquí su discurso:

(4)

Nene: ¿qué tal? en el primer monólogo que hice del Club de la Comedia estuve contandoo cuando fui futbolista profesional y nada más salir me dijo una señora lo que más envidio de los futbolistas es que tenéis mucho tiempo libre// y eso es verdad/ nosotros tenemos mucho tiempo libre sobre todo en las concentraciones↓ en los hoteles↓ antes de los partidos↓ tenemos MOGOLLÓN de tiempo libre/ y con tanto tiempo libre ¿qué queréis que hagamos?, ¿que nos saquemos una ingeniería?[1]

Público: RISAS

Nene: nosotros hacemos cosas que molan MÁS, como jugar a la Play/ ver deuvedés/ llamar a otras habitaciones y colgar cuando lo cogen

Público: RISAS

Nene: lo hemos hecho/ lo hemos hecho[2]

Público: RISAS

Nene: ¿eh?, que siempre tienes a alguien al lao que te dice ¡hostia↓ que lo han cogío! claro↓ si has llamao

Público: RISAS Y APLAUSOS

Nene: ¿qué esperabas?

Público: RISAS Y APLAUSOS

(Nene, El Club de la Comedia, 4 de diciembre de 2011)

2. Discurso representado (character footing, Rutter, 2001, role-play, Holmes y Marra, 2002b)

Consiste en la adopción por parte del cómico de varias voces a lo largo de su monólogo (Glick, 2007). Para Rutter (2001: 319), “these changes in voice act not only as indicators of who said what in the telling of a narrative but, in stand-

up especially, as tool for ordering the interaction”.

Así, en el ejemplo (5), extraído de un monólogo de Santi Rodríguez en El Club de la Comedia, el cómico va desgranando los objetos que por seguridad no se pueden llevar en un avión. Entre ellos hay ballestas y canoas, como se muestra en esta secuencia. El discurso representado de los protagonistas sirve aquí para ordenar la interacción, pues se alterna el discurso directo del supuesto pasajero con el comentario del cómico. En este proceso actúa especialmente la entonación suspendida que sigue a dos de los fragmentos en discurso directo y la gestión de las pausas que hace el monologuista:

(5)

Santi Rodríguez: digo yo/ ¿es necesario especificar que está prohibido meter en el avión↑/ BALLESTAS?

Público: RISAS

Santi Rodríguez: o sea/ habéis visto- habéis visto a alguien por la T4- bueno↓ habéis visto alguna ballesta alguna vez?

Público: RISAS Y APLAUSOS

Santi Rodríguez: [o sea yo no he visto]

Público: [RISAS] RISAS Y APLAUSOS

Santi Rodríguez: imaginaros al tío por la T4→[3] ¿cómo que no puedo meterlo? ¿cómo que no puedo? NO se puede// CANOAS totalmente prohibido↓ las canoas[4] ¡vaya por Dios! es quee a mí me gusta ir remando por el pasill- no se puede

Público: RISAS

(Santi Rodríguez, "Lo que no se puede llevar en un avión", ECC, 6 de noviembre de 2011)

Además de ordenar la interacción, como resalta Rutter (2001), el empleo del discurso representado facilita la representación de diversas voces polifónicas a lo largo del monólogo (Ducrot, 1996), lo que a su vez ocasiona diversos niveles de burla, como explicaremos en el desarrollo del capítulo 5.

3. Dicción (timing)

Constituye un conjunto de técnicas paralingüísticas que incluyen la entonación, la gestión de las pausas o la intensidad de la voz. Para Rutter (2001: 322), la entonación es una técnica específica del monólogo. Sirve para señalar que la broma se está acabando, por lo que crea "an invitation to laugh". En nuestra opinión, un buen cómico sabe gestionar los diversos elementos paralingüísticos y extralingüísticos para llegar al gancho de la secuencia y conseguir los efectos perseguidos[5]. Como buena cómica que es, Eva Hache gestiona a la perfección todos los recursos, como en (6), donde cuenta la historia de cuando ella empezó a tener pareja:

(6)

Eva Hache: ahora↓ que de las cosas más más más bonitas de tener pareja- eso no me lo podéis discutir/ es despertarse por la mañana↑ abrir los ojitos↑ mirar a su ladoo↑ y verlee/ que no está

Público: RISAS Y APLAUSOS

Eva Hache: °(no está)°/¿por qué? porque eso significa que está en la cocina preparando el desayuno/ si hay algo que una- que haga que una relación funcionee es el café/ el café es la gasolinita del amor

Público: RISAS

Eva Hache: yo os lo digo desde aquí/ yo vi el futuro consolidado de mi relación la primera vez que mi chico se levantó para prepararme el desayuno// fui pa'llá

Público: RISAS

Eva Hache: y ahí en ese momento sin yo quererlo ni pensarloo fue cuando dijebueno se me escapó el primer te quiero/ se lo dije al beicon

Público: RISAS

Eva Hache: lo que pasa que a él le hizo tanta ilusión- al muchacho→ pues que todavía no se lo he aclarado

Público: RISAS

(Eva Hache, “Tener pareja”, El Club de la Comedia)

En (6) la monologuista no solo gestiona las pausas, también la entonación, el alargamiento de ciertas palabras (verlee, pensarloo) o el cuchicheo, marcado como en °(no está)°. También da tiempo a las reacciones del público en forma de risas y aplausos, con lo cual representa en el escenario una secuencia muy lograda.

4. Aliteración y asonancia

Para Rutter (2001: 316), los ganchos incluyen a menudo aliteración, asonancia y raramente, ritmo. Este procedimiento retórico actúa como una señal para la audiencia, a la que se le advierte de que la intervención del humorista está a punto de completarse y que, en este caso, se espera la risa como respuesta preferida. Evidentemente, los diversos elementos paralingüísticos se ponen al servicio del humor, de manera que tanto la técnica de la dicción como la de la aliteración y asonancia son complementarias. Uno de los especialistas en este tipo de técnicas retóricas es Luis Piedrahita. En (7) comienza el monólogo empleando, entre otros, la ritma y el ritmo, para lograr el gancho de esta primera secuencia del monólogo, secuencia fundamentada en el humor absurdo que gira en torno a saber algo de las naranjas:

(7)

Luis Piedrahita: buenas noches

Público: ¡guapoo!

Luis Piedrahita: buenas noches[6]/ el hombre↑/ desde sus orígenes↑/ siempre ha deseado saber lo que es una naranja

Público: RISAS

Luis Piedrahita: arrojar luz sobre el tema pero es imposible/ ya lo dijo el poeta/ ¡qué lástima ser luciérnaga y tener una luz en el culo→

Público: RISAS

Luis Piedrahita: alumbrando a ese ojo que allá donde mire todo lo ve oscuro

Público: RISAS Y APLAUSOS

Luis Piedrahita: no sabemos nada

Público: RISAS Y APLAUSOS

Luis Piedrahita: no sabemos nada de las naranjas

(Luis Piedrahita, “Las naranjas”, ECC, 13 de noviembre de 2011)

En (7), Luis Piedrahita combina tanto esta técnica, pues emplea ritmo y rima, como la de la dicción, al gestionar de manera magistral las pausas y la entonación.

5. Ocurrencia jocosa (quip) (Hay, 2000; Holmes y Marra, 2002b)

Supone un comentario gracioso que a menudo conlleva una carga irónica. Es lo que encontramos en el monólogo de Buenafuente “la Wii”. En este caso, el guion en papel contiene la instrucción “Irónico”, que es imprescindible para que el cómico lleve a la escena esta secuencia como estaba previsto. Esta acotación evidencia, por lo tanto, que la respuesta de Buenafuente constituye un comentario irónico:

(8)

La Wii ha sido uno de los regalos estrella estas Navidades. Saben cómo es ¿no? Unos mandos con dos palos, que primero los hicieron sin brazalete y… ¡crash!, destrozaban las teles. Luego se los pusieron y ahora destrozan la muñeca. Y con ellos juegas a no darle a nada, pero tú te crees que estás jugando a tenis. Vamos, que los mueves ante la pantalla y pareces idiota. (Simula que juega a tenis con la Wii.) “¿Qué jugando a la Wii?” (Irónico). “No, preparando el regreso de Locomía[7]”

(Andreu Buenafuente, “La Wii”, DY, 2009: 143)

6. Baza lúdica (trumping)

Consiste en guardarse una “baza”, como en una partida de cartas, para usarla en otro momento. Esta técnica constituye un modo de manipulación de la forma lingüística que ha sido definido por Veale et al. (2006: 306) como “a form of multi-agent language game that generates its humorous effects through subversion of the linguistic forms of the exchange”. Se puede encontrar también en otros trabajos del cognitivismo, como el de Brône (2008), o en las investigaciones de Kotthoff (2006a, 2006b) o Gilbert (2014), entre otros. Por lo general, se trata de tomar un enunciado de una intervención previa y emplearlo con un sentido sarcástico, irónico u humorístico. Para hacerlo, pueden utilizarse diversos elementos lingüísticos, como homófonos o parónimos.

Lo encontramos en (9), donde Andreu Buenafuente habla de la paciencia que hay que tener cuando se pone gasolina y de lo lentamente que trabaja el gasolinero. Esto le lleva a producir dos bazas lúdicas, que marcamos en negrita, recogiendo para ello las palabras pronunciadas por el gasolinero. En el primer caso, toma el verbo poner y lo emplea con otro sentido. En el segundo, usa de forma diferente el verbo explotar, lo que conduce a inferencias no esperadas:

(9)

Para Hamilton, entrar a poner gasolina es un infierno. Sobre todo en las que todavía no son autoservicio. En boxes, a los de Fórmula 1, les ponen gasolina en ocho segundos. Que yo digo: ¿por qué no aplican esta tecnología en las gasolineras normales? En ocho segundos, un gasolinero español ni siquiera ha levantado la vista de Interviú[8]. Después se levanta, se estira, se pone el palillo en posición y empieza a andar, tranquilamente, porque él es consciente de que la prisa la tienes tú, no él. Y llega: “¿Qué le pongo?”. Y tú: “Me pone nervioso”. Y luego te dice: “Tiene que apagar las luces de posición, que a lo mejor explota la gasolinera.”. Y le dije: “Mira… si no ha explotado ya con los huevos que tienes…. (Andreu Buenafuente, “Controles de tráfico”, DY, 2009: 125)

El listado de técnicas descritas hasta el momento no agota, evidentemente, las empleadas por el monólogo humorístico, si bien es cierto que algunas otras son más propias del monólogo subversivo, como han mostrado en un estudio Ruiz-Gurillo y Linares-Bernabéu (en prensa). Algunas de las que se encuentran reflejadas en dicho trabajo son el empleo de insultos, incluso del autoinsulto como forma de defensa, o la alusión humorística a determinados tabúes, como el sexo o lo escatológico. Además, cabe resaltar que muchas de las estrategias analizadas se emplean en discursos humorísticos menos planificados, como la conversación espontánea, tal y como se describe en el apartado 6.6 de este libro.

4.3. EL MONÓLOGO HUMORÍSTICO: UN GÉNERO MONOLÓGICO CON RASGOS DIALÓGICOS[9]

Como hemos venido apuntando desde la introducción de este trabajo, el monólogo humorístico presenta determinados rasgos que bien podrían identificarlo como un género dialógico. Para comprobar la validez de dicha hipótesis, aplicaremos la propuesta de rasgos primarios y coloquializadores descrita por Val.Es.Co. para la conversación coloquial y expuesta en el apartado 2.3 de este libro.

Pese a que se trata de una propuesta que funciona muy bien para la conversación, en los últimos tiempos Val.Es.Co. ha aplicado el modelo de reconocimiento de la conversación coloquial, dividida en rasgos primarios y coloquializadores, a otros discursos, como el juicio oral (Briz, 2011) o el debate (Estellés, 2018). El hecho fundamental que se pretende demostrar con estos trabajos es que los rasgos primarios y coloquializadores no solo se dan en una conversación coloquial, sino que, dado su carácter gradual y dinámico, pueden encontrarse en otras manifestaciones de habla. Es una propuesta gradual, pues del mismo modo que se observan conversaciones coloquiales prototípicas y periféricas pueden encontrarse dichos rasgos en otros géneros orales. Es dinámica, ya que la presencia de alguno de dichos rasgos ofrece una explicación para manifestaciones de habla más planificadas. En suma, la dinamicidad y la gradualidad de los rasgos propuestos por Val.Es.Co. permite explicar géneros diversos y, en consecuencia, puede aplicarse a discursos diferentes de la conversación, como es el caso del monólogo humorístico.

Como hemos venido mostrando, se trata de un género en el que el humor es un rasgo necesario, por lo que se definiría como género de tipo 1, siguiendo a Tsakona (2017: 494-498). Ahora bien, es un género de persona a audiencia en el que el monologuista se dirige a un público o una audiencia televisiva. En esencia, se trata de un género no interactivo. Sin embargo, entraría dentro de la

categoría de humor interaccional (Chovanec y Tsakona, 2018) descrita en el apartado 2.1, pues se da la co-participación de las diversas partes implicadas, en este caso, el monologuista y el público. Como defendemos a continuación, los rasgos conversacionales descritos por Val. Es.Co. permiten identificar el monólogo, precisamente, como un género interaccional humorístico.

4.3.1. Los rasgos primarios y coloquializadores en los monólogos humorísticos

Observamos seguidamente los rasgos primarios y coloquializadores que presenta un monólogo humorístico. Para ello, tomamos como ejemplo a los monologuistas Andreu Buenafuente y Eva Hache. Como ocurre en otros casos, se trata de monólogos que han sido escritos por un guionista[10] como paso previo a su representación. De este modo, el texto está planificado y pensado para decirse ante un público en la sala y ante una audiencia televisiva. Esto tiene ciertas repercusiones sobre el registro empleado y sobre la relación con el público de la sala (directa) y con la audiencia (mediática). Además, el cómico o la cómica dramatizan e improvisan sobre el texto original, por lo que este varía en cuanto a rasgos primarios de la comunicación como la planificación, la retroalimentación, la inmediatez, el que se encuentre cara a cara con el público o el dinamismo con la audiencia.

Como hemos apuntado más arriba, algunos de los rasgos primarios observados en los monólogos tanto de Andreu Buenafuente como de Eva Hache tienen un carácter gradual, ya que los rasgos del guion escrito se adaptan a la situación comunicativa que supone escenificar dicho texto ante un público. Ello ocurre porque el guion de un monólogo de humor está pensado para ser dramatizado. Por ello, las diferencias entre el guion y el texto dramatizado son evidentes: los ganchos leídos no tienen el mismo efecto que los oralizados, y las marcas tipográficas escritas no suplen la función de las orales (esto es, de elementos no verbales como los gestos, o paraverbales, como las pausas, los alargamientos o la intensidad).

El primer hecho que cabe mencionar es que el monólogo en papel está pensado para ser leído; en cambio, el monólogo dramatizado se escribe para ser dicho, para ser escuchado y para ser visto. Ello ocasiona que el monólogo se transforme a menudo en una interacción en la que el público adquiere una clara función comunicativa; responde a las intervenciones del monologuista con risas o con

aplausos que el monologuista respeta y a los que, en ocasiones, responde. En todo caso, afecta al registro, como se enuncian seguidamente (Ruiz Gurillo, 2012):

–Aunque el guion está planificado, el monólogo dramatizado se encuentra sujeto a factores como la relación con elementos externos, como la música enlatada y otros medios físicos de la escenografía (el taburete y el micrófono, por ejemplo). También guarda relación con otros, como la profesionalidad del humorista y la relación que establece con el público de la sala. En consecuencia, se observa una mayor improvisación.

–La situación comunicativa en la que se desarrolla el guion escrito no tiene en cuenta la presencia aquí y ahora del escritor y su destinatario. Se desarrolla, por tanto, como cualquier cuento o novela. En cambio, el monólogo dramatizado es inmediato con el público que se halla en el teatro, y no inmediato con la audiencia, que ve en directo o en diferido la representación.

–El guion publicado está pensado para un lector que disfruta en privado del texto; el monólogo dramatizado solo se entiende cara a cara ante un público (directo) y ante una audiencia (indirecta) que lo sigue.

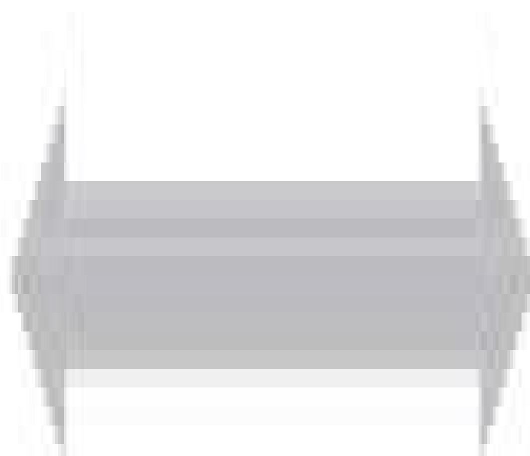
–El guion no presenta retroalimentación; hay alusiones al público y, aunque se calcula el efecto humorístico que causará determinado gancho o remate sobre la audiencia, no se retroalimenta de las reacciones del público, cosa que aprovecha hasta el extremo el monólogo dramatizado.

–En cuanto al dinamismo conversacional, está ausente en el guion, texto propiamente monológico, pero puede aparecer en el monólogo dramatizado, pues el monologuista le adjudica el papel de hablante al público cuando responde a sus intervenciones no verbales (risas y aplausos) con frases como

muchas gracias o cuando pregunta: ¿lo habéis visto?

El resto de rasgos del registro (como el fin interpersonal, el tono informal o el tema no especializado) se mantienen en ambas manifestaciones: su finalidad es divertir; se ha construido en un tono preferentemente informal que recuerda al registro coloquial y el tema no es especializado, por lo que a menudo se recurre a noticias generales y conocidas por todos, principalmente de carácter político o social. En suma, los rasgos de planificación, inmediatez, cara a cara, retroalimentación y dinamismo son los que más varían del guion escrito al monólogo dramatizado en los monólogos del corpus, como muestra la figura 4.1.

- planificado
- inmediato
- cara a cara
- retroalimentado
- dinámico



- improvisado
- inmediato
- cara a cara
- retroalimentado
- dinámico

FIGURA 4.1. Diferencias de registro entre el guion escrito y el monólogo dramatizado.

Así pues, constituye una guía la observación de diversos elementos lingüísticos, paralingüísticos y extralingüísticos conectados con la aparición de tales rasgos primarios. Como se observa en la figura 4.2, algunas de las técnicas retóricas descritas en el apartado 4.2. toman ahora un nuevo sentido por lo que se refiere al registro del monólogo dramatizado. Por un lado, el empleo de discurso representado, manifestado primordialmente como discurso directo que se transcribe en cursiva en los ejemplos, conforma la representación de las diversas voces que trae el cómico a la escena. Por otro lado, diversos elementos paralingüísticos, como la gestión de las pausas, la intensidad, los alargamientos o la entonación, que componen lo que hemos denominado dicción, inciden en los diversos rasgos primarios. Además, los elementos kinésicos, el empleo de reinicios o de marcadores de control del contacto o las respuestas que el monologuista da al público nos ofrecen un panorama sobre los exponentes lingüísticos que se relacionan con cada uno de los rasgos primarios.

4.4. LOS MONÓLOGOS DRAMATIZADOS DE ANDREU BUENAFUENTE

Atendiendo a la figura 4.2, se observan a continuación diferencias entre el guion escrito y el monólogo dramatizado de uno de los monólogos del corpus, Retrasos horarios[11]. Se analizan fragmentos de dicho monólogo con el fin de observar diferencias entre el monólogo en papel y su dramatización. Cabe señalar que el monólogo parte de la noticia del retraso de la hora que se lleva a cabo en invierno en diversos países para ahorrar energía. A partir de aquí, argumenta sobre el hecho de ser impuntuales y llegar tarde a las citas. Con el objeto de ilustrar las diferencias de planificación, inmediatez, cara a cara, retroalimentación y dinamismo, aparece en la primera columna el ejemplo (a), que pertenece al guion escrito, y en la segunda columna el ejemplo (b), que contiene la transcripción del monólogo dramatizado. Obsérvese que se mencionan determinados elementos lingüísticos y extralingüísticos para ilustrar la dinamicidad y gradualidad de estos rasgos, como las pausas, la intensidad, los gestos, el discurso directo o las alusiones al público. No obstante, ha de entenderse que estos elementos no están supeditados a ninguno de los rasgos primarios sino, al contrario, ilustran la gradualidad y la dinamicidad de los mismos. De hecho, metodológicamente se han enlazado ciertos elementos con la presencia de uno u otro de los rasgos primarios, aunque conceptualmente se manifiesta una relación difusa.

elementos
kinésicos

DICCIÓN:
gestión de las pausas
intensidad
alargamientos
entonación

reinicios

Planificación
Inmediatez
Interacción cara a cara
Retroalimentación
Dinamismo con la audiencia

marcadores de
control
del contacto

respuestas al
público

DISCURSO
REPRESENTADO

FIGURA 4.2. Elementos lingüísticos y técnicas retóricas empleadas en la expresión de los rasgos primarios en el monólogo.

4.4.1. La planificación

De modo general, el texto planificado desarrolla una estructura en la que se insertan los mecanismos humorísticos, esto es, los ganchos y el remate final. Así, el texto ha sido previamente planificado para causar humor, por lo que no puede alterarse esta estructura. Ahora bien, el humorista puede introducir ciertos elementos que manifiestan un menor control, como alargamientos vocálicos, pausas que no estaban establecidas en el guion o determinados marcadores de control del contacto, como oye o ¿no?:

▪

PLANIFICACIÓN	Guion escrito
	(10.a) ¿Soy el único pardillo que se levantó a las tre

▪

4.4.2. La inmediatez

Por lo que afecta a la inmediatez, cabe señalar que texto escrito no es inmediato: no se da en el aquí y el ahora. En cambio, el monólogo dramatizado se representa ante un público. Ello ocasiona el empleo intencionado de gestos, como el que acompaña a “yo medio dormido” y el uso de añadiduras improvisadas sobre la marcha que colaboran en el humor, como “el día de la Marmota”, título en España de la película Groundhog Day[12], o la añadidura sobre Al Gore relacionada con el cambio climático:

▪

INMEDIATEZ	Guion escrito
	(11.a) Así que cuando fueron otra vez las tres, volvió a s

▪

4.4.3. La interacción cara a cara

Por lo que afecta al rasgo de cara a cara, y de modo similar a como ocurría con el anteriormente analizado de la inmediatez, los gestos resultan rentables debido al hecho de que el cómico se encuentra frente al público. Como vemos, añade anotaciones sobre cómo debe usarse el lenguaje para convencer (“tienes que poner énfasis”) que, en consecuencia, apoyan lo dicho y contribuyen a la dramatización:

▪

INTERACCIÓN	Guion escrito
	(12.a) El otro día llega uno aquí, al trabajo, uno que si

▪

4.4.4. La retroalimentación

Los aspectos de retroalimentación y dinamismo conversacional constituyen los rasgos primarios de la interacción que más cambios suponen entre el guion escrito y el monólogo dramatizado. Como hemos visto en el capítulo 2, la retroalimentación se entiende como la progresión de la interacción, donde los participantes superan la estructura formulística del saludo, por ejemplo, para desarrollar una verdadera interacción donde se tienen en cuenta las reacciones del resto de participantes. Así, el guion escrito suele contener algunas, aunque escasas y poco importantes, alusiones al público. Sin embargo, el monólogo dramatizado está lleno de dichas alusiones. Por otra parte, en el guion se observa una mayor presencia del estilo narrativo escrito, lo que supone una mayor frecuencia del discurso indirecto. En cambio, el monólogo dramatizado transforma algunos de estos fragmentos de discurso indirecto en discurso directo, mucho más cercano a la situación comunicativa con el público y más vivificado[15]. Además, en el guion no se gestionan las pausas; en cambio, en el monólogo dramatizado las pausas están al servicio del humor. Asimismo, el monólogo dramatizado transforma el discurso indirecto del guion en discurso directo. Obsérvese en (4.b) cómo las alusiones al público (“entre nosotros”) sirven para integrar a la audiencia en su discurso[16]:

▪

RETROALIMENTACIÓN	Guion escrito
	(13.a) Lo de inventar excusas cuando llegas

▪

4.4.5. El dinamismo con la audiencia

Los hechos observados hasta aquí repercuten en el dinamismo conversacional. Las escasas alusiones al público del guion aumentan en el monólogo dramatizado, donde se observa un gran presencia de respuestas al público por medio de simples señales fáticas (“sí”) o de intervenciones más elaboradas (“hombree/ un respeto ¿eh?”), como se ve en (14.b). Las respuestas a las risas convierten el monólogo en una interacción dialógica con el público:

▪

DINAMISMO	Guion escrito
	(14.a) El retraso forma parte de nuestra manera de ser. Y

▪

4.5. LOS MONÓLOGOS DRAMATIZADOS DE EVA HACHE

Como hemos hecho con Andreu Buenafuente, nos apoyamos principalmente en uno de los monólogos del corpus de Eva Hache[18], “Soy de campo”[19], si bien se empleará también una secuencia del monólogo “Meteoróloga”. Eva Hache comienza el monólogo diciendo que quiere comprarse un coche y que por eso está mirando los anuncios de coches. Comenta a continuación las particularidades que tienen diversos anuncios que ha visto. El guion publicado tiene una extensión mucho mayor que el dramatizado, ya que en él se relatan otros temas relacionados con ir al campo y hacer barbacoas. Sin embargo, este fragmento del guion no se ha dramatizado en este monólogo y se ha utilizado para presentar a otro cómico en el programa emitido el 3 de abril de 2011. Por otra parte, el monólogo dramatizado constituye el segundo de Eva Hache en el programa de la noche del 20 de febrero de 2011.

4.5.1. La planificación

Como hemos visto anteriormente, es importante mantener la estructura de ganchos y remate final para lograr los efectos perseguidos, aunque la humorista puede introducir ciertos elementos que manifiestan una mayor improvisación, como alargamientos vocálicos, una mayor intensidad de la voz, pausas que no estaban establecidas en el guion o determinados marcadores de control del contacto, como oye o ¿no? Así se manifiesta en (15.b):

De este modo, los alargamientos, la intensidad y el marcador de control del contacto (¿no?) constituyen elementos que corroboran la oralización del texto y que transmiten, además, una menor planificación.

PLANIFICACIÓN	Guion escrito
	(15.a) ¿Por qué los coches de hoy en día hacen cosa

4.5.2. La inmediatez

El texto escrito, que no es inmediato, se modifica al ser dramatizado en el escenario, por lo que se usan gestos y añadiduras improvisadas sobre la marcha que colaboran en el humor, como “una especie de ROBOT poligonero que empieza→/ chunkun chunkun chunkun↓” y “esa transformación de cochee a Cyborg” que vemos en (16.b). Tales añadiduras rellenan lo que en el guion aparece como puntos suspensivos:

▪

INMEDIATEZ	Guion escrito
	(16.a) Otro que va por una carretera de plastilina. Uno c

▪

La representación que lleva a cabo Eva Hache de los gestos que hace el coche transformado en robot, en la que colaboran también ciertos fragmentos añadidos, forman parte de la representación del monólogo y poco tienen que ver con lo que contiene el guion escrito.

4.5.3. La interacción cara a cara

La dramatización del monólogo se realiza cara a cara con el público que asiste a la representación. Tal y como ocurría con el rasgo anteriormente analizado de la inmediatez, los gestos resultan muy rentables, debido al hecho de que Eva Hache se encuentra frente al público. Principalmente interesa observar la kinésica que sirve para apoyar lo dicho, ya que estos elementos desempeñan un importante papel en la puesta en práctica del monólogo. Así lo vemos en (17.b):

CARA A CARA	Guion escrito
	(17.a) Ah, y el mejor de todos, uno que si te lo llevas

▪

A los gestos analizados en (7) se unen ahora los de complicidad con el público, lo que facilita la risa y, en consecuencia, el logro de los objetivos humorísticos.

4.5.4. La retroalimentación

Como veíamos en el caso de Buenafuente, Eva Hache transforma algunos de los fragmentos de discurso indirecto del guion en discurso directo, lo que la acerca al público. Así, en (18) el discurso, directo o indirecto, ni siquiera aparece en el texto escrito y es, por tanto, la monologuista la que improvisa sobre el guion para hacerlo más cercano al público y, en consecuencia, causar humor. Obsérvese que representa tanto la voz de Raphael como la suya propia en la situación en la que se le apareció el cantante. Asimismo, gestiona las pausas para lograr los efectos humorísticos perseguidos: nótese, en concreto, cómo añade codas tras las risas y los aplausos del público ("cansino/ nos has cortado to'l rollo"). De este modo, todo el discurso se retroalimenta de las reacciones del público.

En (18.b) la intensidad de CAMPANITAS, la entonación ascendente y la pausa son elementos gestionados por la humorista. Asimismo, la voz de falsete para emular la voz del cantante Raphael es uno de los aspectos paralingüísticos más destacados en la construcción del humor[26]. Junto con la narración en discurso directo favorece una mayor cercanía con el público.

-

RETROALIMENTACIÓN	Guion escrito
	(18.a) Se oyen campanitas y aparece Rapha

▪

Las alusiones y la complicidad con el público se demuestran en (19), cuando Eva Hache baja al primer nivel del escenario para dirigirle al público esta confesión:

▪

RETROALIMENTACIÓN	Guion escrito
	(19.a) Tengo una teoría: la culpa de que los

▪

La estrategia de contar su teoría a un supuesto destinatario, convertido en el único interlocutor en lugar de a todo el público de la sala o a la audiencia televisiva, favorece igualmente la inmediatez. Se trata de representar la situación de interacción habitual en las conversaciones espontáneas, donde el hablante se dirige a un destinatario concreto. Como hemos visto en el apartado 4.4., está técnica también la emplea Buenafuente.

4.5.5. El dinamismo con la audiencia

De acuerdo con lo visto, existen diferencias en cuanto al dinamismo conversacional. Las escasas alusiones al público en el guion aumentan en el monólogo dramatizado, donde aparece una gran presencia de respuestas al público por medio de gestos de asentimiento, de simples señales fáticas (“sí”) o de intervenciones más elaboradas, como se ve en (20): tras haber intentado pronunciar meteoróloga varias veces seguidas sin equivocarse, recibe una gran ovación del público. En dos ocasiones, acepta las respuestas del público: en el primer caso, dando las gracias, y en el segundo, lanzándole una pregunta que alguien de la sala responde:

(20)

Eva Hache: ¿sabéis-

Público: APLAUSOS 3”

Eva Hache: gracias por este aplauso pero no me había ahogado

Público: RISAS

Eva Hache: gra- ¿sabéis lo que hay que estudiar para ser meteoró- chica del tiempo?

Público: RISAS[30]

Público: no// NOO

Eva Hache: hh[31]

Público: RISAS

Eva Hache: hay que estudiar/ FÍSICA[32]

Público: RISAS

Eva Hache: [33]yo me quedé exactamente igual ¿FÍSICA?

(“Meteoróloga”, El Club de la Comedia, La Sexta, 19 de octubre de 2012)

Las respuestas emitidas por la humorista indican que ha aceptado el papel de hablante de la audiencia. En concreto, al preguntarle si conoce qué hay que estudiar para ser meteoróloga y esperar su respuesta, la intervención del público se ha convertido en una unidad conversacional social, un turno[34], por lo que la situación monológica se ha transformado en una interacción dialógica.

4.6. CONCLUSIONES

Los aspectos observados permiten extraer algunos datos interesantes por lo que afecta a las técnicas retóricas empleadas por los cómicos y en cuanto al papel del registro empleado. En el primer caso, aunque se trata de rasgos generales que pueden estar presentes en otros tipos de humor, el monólogo humorístico los emplea de manera prominente y frecuente (Rutter, 1997). Como se ha ilustrado, la utilización de la vuelta atrás, del discurso representado, de los diversos elementos que conforma la dicción¸ de recursos como la aliteración, el ritmo, la rima, la ocurrencia jocosa o la baza lúdica son aspectos que se documentan en el monólogo humorístico en español y en España.

En el segundo caso, se han extraído datos en cuanto a los rasgos de registro de los monólogos de Andreu Buenafuente y Eva Hache, en concreto en lo que se refiere a la planificación, la inmediatez, el rasgo de cara a cara, la retroalimentación y el dinamismo con la audiencia (tabla 4.1).

En suma, la dramatización de un monólogo humorístico, como ocurre en concreto con los de Andreu Buenafuente y Eva Hache, supone la gradualidad y dinamicidad de algunos de los rasgos primarios que intervienen en la comunicación. Principalmente, el texto dramatizado no está planificado como el escrito y, aunque se mantienen los ganchos y el remate final en el monólogo, necesarios para lograr los objetivos humorísticos, otros rasgos de la oralidad, como el uso de marcadores de control de contacto o los aspectos relacionados con la técnica retórica de la dicción (alargamientos vocálicos, pausas, elementos suprasegmentales) contribuyen a mostrar un menor control sobre la planificación. En cuanto a la inmediatez, la dramatización se desarrolla en el aquí y el ahora del escenario ante un público en la sala con el que se interactúa empleando numerosos elementos kinésicos y ciertas añadiduras que facilitan la cercanía con la audiencia.

La interacción en el teatro es, por otro lado, cara a cara, por lo que los gestos se manifiestan de igual manera muy destacados. La retroalimentación, apuntada en ciertas anotaciones en los guiones, se magnifica en el escenario, donde los cómicos aumentan el número de alusiones al público y eligen un estilo narrativo oral, no escrito, donde abundan el discurso directo y la representación de diversos personajes en el escenario por medio de la técnica retórica que hemos denominado discurso representado.

TABLA 4.1

Análisis de los rasgos primarios en los monólogos de Andreu Buenafuente y de Eva Hache

	Guion escrito
PLANIFICACIÓN	+ planificado Los ganchos y el remate es tá
INMEDIATEZ	– inmediatez
CARA A CARA	– cara a cara
RETROALIMENTACIÓN	– retroalimentación –Menores alusiones al p
DINAMISMO	– dinamismo –No hay respuestas al público

▪

Por último, el dinamismo con la audiencia se muestra en numerosas respuestas al público; algunas de ellas son únicamente fáticas, como sí o mm, pero en otros casos se reclama la colaboración del público, que ha de responder a preguntas lanzadas al aire[35]. El reconocimiento social de los humoristas de estas intervenciones, convertidas, por lo tanto, en turnos, otorga a la comunicación un carácter marcadamente dialógico que permite argumentar que no se trata en realidad de un monólogo, sino de un tipo de humor interaccional (Chovanec y Tsakona, 2018).

▪

[1] Entre risas.

[2] Entre risas.

[3] Hace el gesto de llevar una ballesta en posición de disparar entre las manos.

[4] Hace el gesto de ir en una canoa.

[5] Como señala Rivas (2017: 70), los primeros cómicos de El Club de la Comedia hacían dos ensayos previos “para marcar pausas, intenciones o gestos”. Este hecho evidencia que desde los inicios del monólogo en España se dio mucha importancia a técnicas retóricas como la dicción.

[6] Hace un gesto de que el piropo no va con él.

[7] Grupo español de los ochenta, ya retirado.

[8] Revista española que solía incluir cuerpos desnudos en su portada.

[9] Lo que sigue es una revisión y reformulación de lo expresado en Ruiz Gurillo (2013a).

[10] Como evidencia Rivas (2017), el equipo de guionistas fue clave para elaborar guiones al inicio de El Club de la Comedia y, por tanto, al inicio del monólogo en España. Los guionistas que figuran en el ECC (2011) son los siguientes: Gabriel García-Soto, Eloy Salgado, Ángel Ayllón, Amando Cabrero, Amador Moreno, Enrique Herrero, Marta González de Vega, José A. Pérez, Roger Rubio y Tomás Fuentes. También Andreu Buenafuente ha contado a lo largo de su trayectoria con un equipo. Algunos de esos guionistas provienen de la productora audiovisual El Terrat. Destaca en los monólogos que forman parte de nuestro corpus la presencia de los siguientes: Andreu Buenafuente, Berto Romero, Jordi Évole, Joan Grau, Ángel Cotobal, Marcos Rodríguez, David Lillo, Oriol Jara, Rafel Barceló, Xavi Roca, Jaïr Domínguez y Tomás Fuentes.

[11] El guion de dicho monólogo se encuentra en Digo yo (DY, 2009:67 y 68) y el monólogo dramatizado se puede ver en <http://www.youtube.com/watch?v=EujAhvyfLzs>.

[12] Evidentemente, aquí Buenafuente hace un eco de la situación desarrollada en la película, ya que el protagonista, atrapado en un bucle temporal, apaga cada día el despertador al amanecer, una y otra vez, el 2 de febrero.

[13] Hace el gesto de levantarse dormido y apagar el despertador.

[14] Hace un gesto alargando la mano.

[15] El empleo del discurso directo en la conversación coloquial ha sido analizado en Ruiz Gurillo (2006: 78-113).

[16] En ciertos casos, Buenafuente recurre a otra estrategia similar a esta: baja el tono de voz, se dirige a una esquina del plató y se dispone a contar algo en voz baja a la audiencia, con la supuesta intención de que nadie más se entere. Esta estrategia genera claramente una situación humorística, ya que todo el mundo presente en el plató y que sigue el programa desde su casa, es decir, varios miles de personas, se van a enterar de lo que va a contar presuntamente en secreto. También podemos ver esta estrategia en el caso de Eva Hache, como ilustramos en el apartado 4.5.

[17] Pone cara de asombro mirando al público a un lado y al otro del set.

[18] No todos los humoristas que intervienen en el programa que presenta Eva Hache, El Club de la Comedia, muestran una interacción con el público similar a la que se describe a continuación. Así, por ejemplo, los textos de Leo Harlem, uno de los humoristas asiduos al programa, se producen en situación de monolocución.

[19] El guion de dicho monólogo se encuentra en ECC (2011: 73-76). Como hemos indicado en la introducción de este libro, los programas de El Club de la Comedia emitidos en 2011 y 2012 han sido grabados, por lo que forman parte de nuestra biblioteca audiovisual. El programa donde se dramatizó dicho monólogo se emitió el 20 de febrero de 2011 en el canal La Sexta.

[20] Hace un gesto con las manos.

[21] Pone cara de sorpresa.

[22] Con las manos y el cuerpo hace gestos que emulan la transformación del coche en robot.

[23] Acompaña el no con un gesto de negación con el dedo índice.

[24] Famoso cantante español.

[25] Hace numerosos gestos de complicidad.

[26] Acerca del papel de los elementos suprasegmentales y paralingüísticos en el humor, puede consultarse Hidalgo (2011).

[27] Usa voz de falsete para representar la voz de Raphael cantando.

[28] Hace un gesto de atención con el dedo índice.

[29] Baja los escalones del escenario para estar más cerca del público.

[30] La humorista mira mientras tanto a un lado y a otro del teatro buscando la respuesta.

[31] Hace un gesto con las manos que indica calma.

[32] Pone cara de sorpresa.

[33] Hace un gesto de sorpresa.

[34] Dentro del modelo de unidades de la conversación desarrollado por el grupo Val. Es.Co. (véase en especial Briz y grupo Val.Es.Co., 2003), el turno se define como "unidad social, responsable de la progresión conversacional, caracterizada por ser un lugar de habla rellenado con emisiones informativas aceptadas por los interlocutores mediante su atención manifiesta y simultánea" (Briz y grupo Val.Es.Co., 2003: 20). Ello supone que el emisor de dicho turno se convierte en un hablante reconocido socialmente.

[35] Berto Romero (2010: 12) explica lo que hace Andreu Buenafuente con los monólogos: "Cada noche me siento en el sofá de invitados, justo detrás de la pared que él tiene a sus espaldas mientras monologuea, y le veo juguetear con un texto que cada día un equipo de esforzados y lúcidos guionistas le preparan y le construyen a medida. Se regodea y se revuelca con él, pone de su cosecha, lo sublima en palabras y lo transforma en risas. Lo convierte en algo único". Por su parte, la propia Eva Hache reconoce en una entrevista que lo básico para hacer un buen monólogo es tener un buen texto y hacer una buena dramatización. Así, dice que "el monólogo es un ser vivo que depende de cómo te llegue la energía del público que esté allí, se mueve de un modo o de otro". (http://www.lasexta.com/videos-online/programas/club-de-la-comedia/sobre-el-

programa/videoencuentro-eva-hache_2012101800179.html. Fecha de consulta: noviembre de 2012).

5. EL MONÓLOGO HUMORÍSTICO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

5.1. INTRODUCCIÓN

El monólogo humorístico es, como hemos visto en el capítulo 4, un género propiamente humorístico que responde a los parámetros de la categoría 1 descritos por Tsakona (2017). Esta circunstancia lo capacita para ser reconocido como tal por la audiencia y facilita que en él se desarrolle un determinado estilo humorístico (Kotthoff, 2006a). La identidad de género, el respeto de las normas o la subversión que representa el monologuista en el escenario son rasgos que cabe considerar a la hora de hablar de un determinado estilo discursivo.

A continuación analizaremos el estilo discursivo humorístico de Eva Hache, una de las monologuistas más reconocidas en el panorama nacional[1]. La cómica desarrolla un feminolecto en el escenario caracterizado, en líneas generales, por el fomento y el mantenimiento de lo establecido, aunque también se atisba cierto rechazo que llega a la subversión del statu quo. Como hemos observado en trabajos previos (Ruiz-Gurillo y Linares-Bernabéu, en prensa), su humor subversivo no constituye un porcentaje tan alto como en el caso de Patricia Sornosa, que desarrolla sus monólogos en teatros o salas pequeñas. De hecho, las nuevas cómicas, como Patricia Sornosa, Virginia Riezu, Nuria Jiménez o Patricia Espejo, entre otras, utilizan estilos discursivos bastante alejados del monólogo humorístico televisivo que representa Eva Hache. A estas nuevas cómicas se han dedicado las investigaciones de Linares Bernabéu (2018 y en preparación).

Los monólogos que aquí se analizarán se han recogido del programa El Club de la Comedia que, desde 1999, ostenta el mérito de haberse emitido en todas las cadenas nacionales (Rivas, 2017: 73). En la última época, La Sexta ha recuperado el formato y ha puesto en pantalla seis temporadas. De ellas nos interesan las tres primeras, que fueron presentadas por Eva Hache. La primera consta de dieciséis programas que se emitieron semanalmente del 16 de enero al

1 de mayo de 2011. Los programas habían sido grabados previamente en el Teatro Calderón de Madrid. Del 4 de septiembre de 2011 al 22 de enero de 2012 se emite en el canal La Sexta la segunda edición, que consta de diecinueve programas. En este caso, se han grabado en el Teatro Coliseum de Madrid. Por último, el 19 de octubre de 2012 comienza en el mismo teatro la tercera temporada, que termina el 14 de diciembre de 2012 y que cuenta con ocho programas. Las temporadas 10, 11 y 12 fueron presentadas igualmente por mujeres, en concreto primero por Alexandra Jiménez y luego por Ana Morgade.

De este modo, las primeras tres temporadas de El Club de la Comedia, emitidas por La Sexta en 2011 y 2012, están compuestas por un total de 43 programas. Por lo general, el programa en la primera y la segunda edición cuenta con cuatro monologuistas principales que llevan a cabo un monólogo de una duración de entre ocho y diez minutos. Las intervenciones de estos invitados vienen precedidas por un monólogo más corto de alrededor de cuatro a seis minutos de Eva Hache, la conductora del programa, que sirve para presentar al cómico invitado. En la tercera temporada son cinco los monologuistas invitados[2].

De los 43 programas emitidos se han grabado audiovisualmente 24. En ellos Eva Hache desarrolla un total de 96 monólogos. De esos 96 monólogos se han seleccionado para esta investigación únicamente aquellos en los que se abordan aspectos de género, lo que supone un total de 23. A estos se añade el interpretado por Eva Hache en la Gala de LaSexta que se emitió en marzo de 2011, con ocasión del quinto cumpleaños de la cadena. En total se han analizado 24 monólogos audiovisuales. Empleando el concepto de secuencia humorística que se ha descrito en la introducción de este libro, se han distinguido un total de 76 secuencias (tabla 5.1).

TABLA 5.1

Monólogos y secuencias humorísticas del corpus de Eva Hache

Programas de *El Club de la Comedia* emitidos en las temporadas 7, 8 y 9	Programas recogidos audiovisualmente en la base de datos	Total de monólogos de Eva Hache	Monólogos de Eva Hache con aspectos de género	Secuencias humorísticas
43	24	96	23 (+1 Gala de *LaSexta*)	76

5.2. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LOS DATOS DE IDENTIDAD DE GÉNERO

El estudio cuantitativo que hemos llevado a cabo del corpus estudiado se ha centrado tanto en los temas abordados en dichos monólogos como en las diversas identidades que representa Eva Hache, así como en los efectos que desencadenan las diversas secuencias humorísticas.

Por lo que se refiere a los temas, los 24 monólogos objeto de estudio tratan el tema del trabajo en tan solo el 14,28% de los casos, mientras que el resto se ocupan de las relaciones sociales (85,69%). Así, Eva Hache habla de temas tan diversos como el divorcio, la jubilación, el deporte, los celos, etc. Conviene destacar que en el 50% de esos monólogos el sexo se aborda explícitamente, lo que supone el 42,84% del total (figura 5.1).

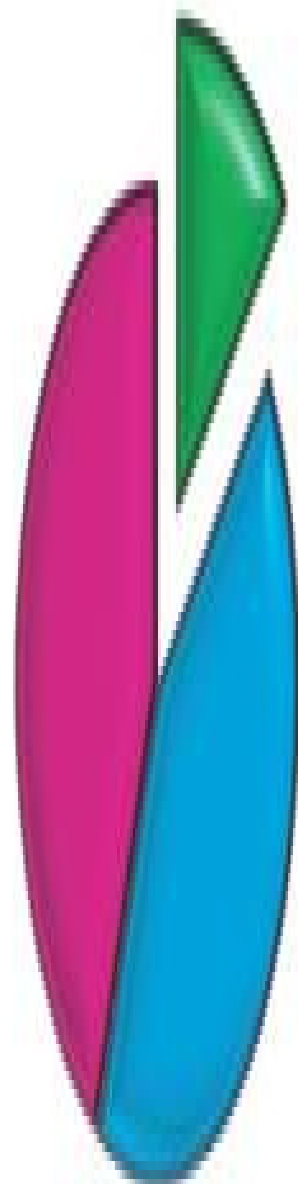
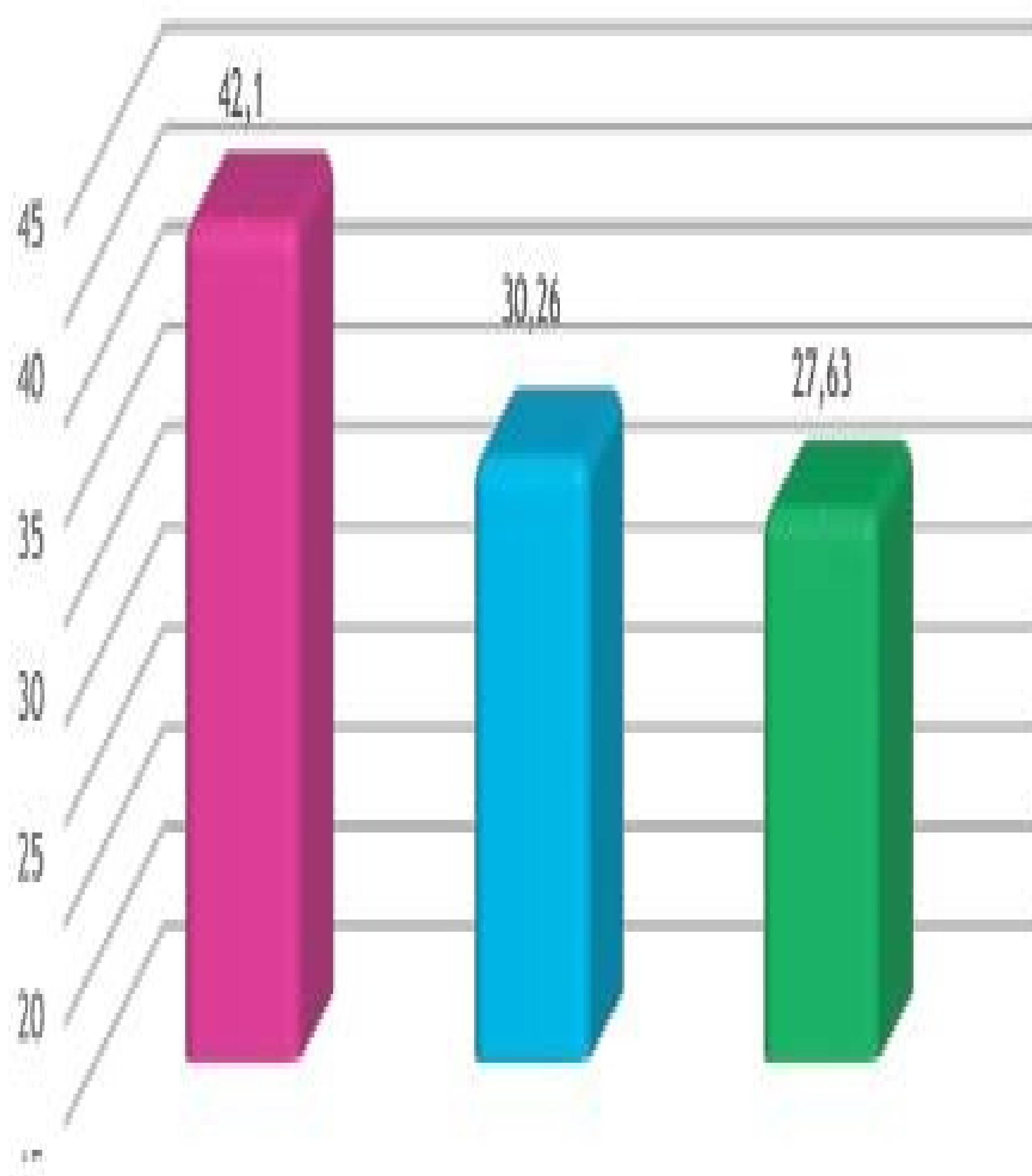

43% sexo
86%
trabajo
relaciones sociales


FIGURA 5.1. Temas en los monólogos de Eva Hache.



42,1
30,26
27,63
45
40
35
30
25
20
Identidad masculina
Identidad femenina
Confrontación de las identidades de género

FIGURA 5.2. Secuencias humorísticas e identidad.

Como hemos mencionado, los 24 monólogos objeto de análisis han sido divididos en secuencias humorísticas. El criterio que hemos empleado para distinguir las secuencias donde se representa la identidad de género ha sido el uso de elementos lingüísticos, tales como la primera persona del singular o del plural (yo, nosotras), que sirve para reconocer la identidad femenina, y el empleo de la segunda persona (tú, vosotros), que habitualmente se refiere a la identidad masculina. Resulta curioso observar que ambas personas suelen aparecer combinadas en muchas de las secuencias, lo que evidencia que en ellas se abordan comportamientos y actitudes de género. Como se expone en la figura 5.2, este tipo de secuencia que refleja una confrontación o choque entre las identidades de género se da en el corpus en 21 secuencias (27,63%). Además, como muestran los datos, Eva Hache representa la voz de la identidad femenina en 23 de las 76 secuencias (es decir, en el 30,26% de los casos). Por último, la cómica emplea su estilo humorístico para representar la identidad masculina, lo que ocurre en 32 secuencias (42,1% de los casos).

Por último, empleando la propuesta cognitiva que Bing (2004) aplica a los chistes, hemos analizado los efectos que causan estas secuencias humorísticas. Así, hemos diferenciado entre:

–Secuencias que refuerzan la jerarquía y que, por lo tanto, mantienen el statu quo .

–Secuencias que contribuyen a subvertir el statu quo o que intentan cambiarlo.

–Secuencias que contribuyen a fomentar o consolidar un endogrupo, ya que sirven para crear un sentimiento de solidaridad grupal principalmente entre las

mujeres.

–Secuencias que refuerzan los límites y los estereotipos, por lo que contribuyen a reforzar los otros grupos, en especial el de los hombres.

Así, los datos muestran que los monólogos con perspectiva de género mantienen principalmente la jerarquía o lo establecido. De manera muy notable, Eva Hache presenta rasgos estereotípicos referidos a los géneros en 33 secuencias humorísticas (43,42% de los casos). En cambio, en 11 de ellas (14,47% de los casos) muestra solidaridad con las mujeres y expresa su pertenencia a ese endogrupo (van Dijk, 1995). Además, en 15 de las secuencias (19,73% de los casos) confronta hombres con mujeres, lo que consecuentemente, colabora en el refuerzo de determinados estereotipos. A pesar de ello, en 17 secuencias (22,36% de los casos), la cómica subvierte el statu quo. Como veremos en el apartado 5.5.4., esto ocurre principalmente cuando se burla de forma clara y prominente de los hombres, cuando describe una categoría interseccional (gay, lésbica, bisexual, etc.) (Day, 2015) o cuando presenta una representación no estereotípica de los sexos. Estos efectos los vemos porcentualmente en la figura 5.3.

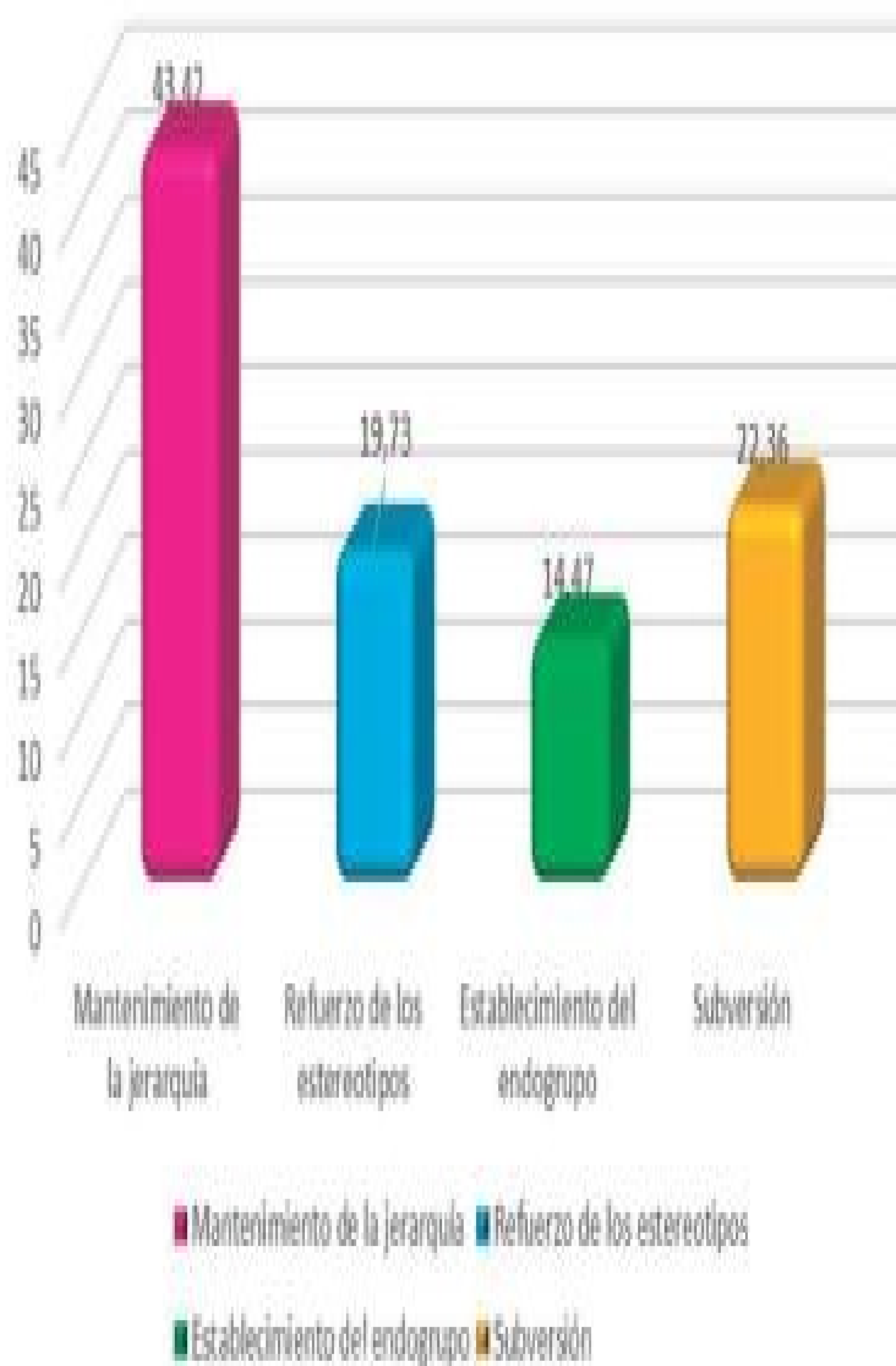

Efectos de las secuencias humorísticas
43,42
19,73
14,47
22,36
45
40
35
30
25
20
15
10
5
0
Mantenimiento de la jerarquía
Refuerzo de los estereotipos
Establecimiento del endogrupo
Subversión
Mantenimiento de la Jerarquía
Refuerzo de los estereotipos
Establecimiento del endogrupo
Subversión

FIGURA 5.3. Efectos de las secuencias humorísticas.

Tras los datos cuantitativos, pasaremos a continuación a describir de manera cualitativa lo encontrado en el corpus.

5.3. TEMAS EN LOS MONÓLOGOS DE EVA HACHE

Como anunciábamos más arriba, 22 de los 24 monólogos (85,69%) abordan temas relacionados con las relaciones, algunos de los cuales son la jubilación, el divorcio o los deportes. Sin embargo, 11 de esos 22 monólogos se centran en las relaciones sexuales (lo que supone el 42,84%). Por el contrario, solo 2 de los 24 monólogos se centran en temas de trabajo (14,28%). Así lo observamos en el ejemplo (21), donde Eva Hache se muestra como mujer monologuista y comenta las dificultades que tienen las mujeres al trabajar en televisión:

(21)

Eva Hache: hola ¿qué tal? muy buenas noches/ dicen que para trabajar en La Sexta hace falta estar buena

Público: RISAS

Eva Hache: es mentira/ de hecho es todo lo contrario/ si trabajas en La Sexta te pones cañón

(Gala de LaSexta, La Sexta, 27 de marzo de 2011)

En el ejemplo (21) la secuencia humorística comienza con el indicador estar buena. Eva Hache crea incongruencia con el doble sentido de ‘ser atractiva’ y de

‘engordar’. Tras las risas del público, añade “es mentira”, marcador humorístico que sitúa toda la secuencia en la comunicación non-bona fide y, concretamente, en el modo humorístico (Raskin, 1985; Shilikhina, 2017, Ruiz Gurillo, 2019b) y que ayuda a ejecutar el gancho te pones cañón.

Las secuencias que abordan asuntos relacionados con el sexo se ilustran perfectamente en la secuencia (22). En ella Eva Hache trata del tema de fingir en la cama:

(22)

Eva Hache: a las mujeres se nos echa mucho en cara que FINGIMOS en la cama/ bueno↓ que fingís

Público: RISAS

Eva Hache: yo he estado pensando mucho en ello↓ he estado pensando mucho mucho mucho mientras tengo relaciones sexuales [con personas=]

Público: [RISAS]

Eva Hache: =y he llegado a la conclusión / clara y diáfana de que la primera mujer que fingió (…)

Eva Hache: y a partir de ahí las mujeres fingen¯ las mujeres fingen/ bueno

vosotros también/ y fingís a diario/ os tumbáis a nuestro lado y fingís que nos escucháis

Público: RISAS

Eva Hache: os hacéis los despiertos

Público: RISAS

Eva Hache: lo que pasa que en el caso de los hombres no se descubrió por un uaagh[3]

Público: RISAS

Eva Hache: se descubrió por un hhhh[4]

Público: RISAS Y APLAUSOS

(El Club de la Comedia, La Sexta, 13 de noviembre de 2011).

Sorprendentemente, y a diferencia de lo que ocurre en otras situaciones, ella misma no se incluye en el grupo de las mujeres que fingen, lo que ocasiona el primer gancho humorístico. Sin embargo, poco después se pone del lado

femenino para criticar que los hombres también fingen escuchar a las mujeres. El uso de la repetición ("mucho mucho mucho") y del discurso representado, entre otros elementos, ayuda a lograr las risas y los aplausos del público.

5.4. IDENTIDADES EN LOS MONÓLOGOS

Como se ha mostrado en el análisis cuantitativo, las identidades de género más relevantes son las heteronormativas, es decir, la masculina y la femenina, que pueden representarse de forma individual o confrontadas. En este contexto, las marcas y los indicadores humorísticos se convierten en elementos que contribuyen a perfilar el gancho o el remate final del monólogo. Este lenguaje humorístico, concretamente, el estilo humorístico que emplea la cómica (Kotthoff, 2006a), respalda su autoridad cómica en el escenario, es decir, su personalidad escénica (Greenbaum, 1999). Conviene señalar que, aunque los monólogos de Eva Hache fueron escritos por un guionista o equipo de guionistas, o incluso por ella misma, su talante en el escenario representa un estilo femenino. De este modo, Eva Hache emplea su estilo discursivo humorístico para reproducir la identidad femenina de la que ella misma forma parte, pero también para representar la identidad masculina o, de forma destacada, la confrontación entre los géneros heteronormativos. Analizaremos a continuación tales hechos.

5.4.1. La identidad femenina

Tal y como comentábamos, Eva Hache representa la voz de la identidad femenina en 23 de las 76 secuencias (lo que supone el 30,26% de los casos). Con su estilo humorístico reproduce algunos de los estereotipos más comunes referidos a las mujeres y a su comportamiento. Así, muestra la imagen de una mujer moderna, joven, guapa, trabajadora, autónoma, casera y emparejada. Como veíamos en el apartado 5.2., sus temas principales tienen que ver con el sexo, con las intimidades de pareja o con los conflictos domésticos.

Así lo observamos en (23), donde Eva Hache representa a una mujer moderna que tiene cualidades como la inteligencia, la simpatía y la belleza:

(23)

Eva Hache: pues fíjate a mí como mujer de cierta notoriedad¯ simpática/ divertida/ [inteligente=]

Público: [¡guapa!]

Eva Hache: =atractiva

Público: RISAS

Eva Hache: y a la que no se le sube todo esto a la cabeza pese a haber sacado un 7,6 en selectividad↑

Público: RISAS

Eva Hache: me preguntan mucho/mucho

(El Club de la Comedia, La Sexta, 4 de septiembre de 2011)

5.4.2. La identidad masculina

Esa identidad femenina desafía, y en ocasiones también se confronta, con la identidad masculina. Así ocurre en 32 de las 76 secuencias (42,1%). Ya que la monologuista adopta una identidad femenina y despliega en el escenario una posición femenina poderosa, dibuja una imagen del hombre como ser inferior e, incluso, como sexo estigmatizado. Esta representación acarrea consecuencias discursivas. En concreto, y como muestra el corpus, el hombre no tiene voz propia, pues a menudo es representado como enunciador, mientras que en contadas ocasiones aparece como locutor (Ducrot, 1996). Siguiendo la polifonía de Ducrot (1984, 1996) y lo propuesto en Ruiz Gurillo (2006a) para el discurso representado, esto significa que el hombre locutor es responsable de lo dicho, mientras que el hombre enunciador es solo una voz dentro del discurso femenino que no es responsable de lo dicho[5].

Cuando el hombre es representado como enunciador se convierte fácilmente en blanco de la burla, dada su escasa entidad enunciativa. Cuando se lo representa como locutor, es un personaje más que, como decíamos, es responsable de su enunciación, esto es, de sus opiniones, de sus creencias o de sus actos. Como ilustraremos más abajo, el comportamiento del hombre se opone, obviamente, al de Eva Hache, cuya posición es la de alinearse con la identidad femenina. De este modo, esta posición femenina de poder en el escenario, que actúa como locutora principal, conlleva también burla y escarnio hacia los hombres, ya sean enunciadores o locutores.

5.4.2.1. El hombre como enunciador

El estilo femenino desarrollado por Eva Hache cosifica al hombre. Cuando el hombre aparece como enunciador se muestra como el sexo estigmatizado y como el blanco de la burla. El empleo de la técnica del discurso representado que le permite adoptar varios personajes favorece este hecho. Ocurre, por ejemplo, en (24), donde, pese a lo esperado, es el hombre el que sufre la comparación de su cuerpo con un plato de alta cocina:

(24)

Eva Hache: tú piensas este tío es tan guapo que solo puede ser modelo o hijo de cir- de cirujano plástico/ ¡qué belleza!/ te pide pa saliir muy bien pedío ¿sabes?

Público: RISAS

Eva Hache: todo empieza a ir de maravilla¯ todo es perfecto/ el tiempo que pasas con él te pasa muy muy rápido/ y luego te acuestas con él y lo mismo¯ te pasa muy muy rápido

Público: RISAS

Eva Hache: son un pocoo hombres plato de alta cocina ¿mm? los ves↑ se te hace la boca agua↑ te acuestas con ellos y te quedas como estabas

Público: RISAS

Eva Hache: es un poco triste/ no¯ no aplaudas porque es un drama

Público: RISAS Y APLAUSOS

(Gala de LaSexta, La Sexta, 27 de marzo de 2011)

En (24) los hombres aparecen como enunciadores, por lo que sus voces se confunden con la de Eva Hache. Únicamente Eva Hache se identifica como locutora del discurso directo (“tú piensas este tío es tan guapo que solo puede ser modelo o hijo de cir- de cirujano plástico”). En este caso el indicador hombres plato de alta cocina colabora en la constitución del gancho humorístico, lo cual provoca, como era de esperar, las risas y los aplausos del público.

Como señalábamos más arriba, son los temas relacionados con el hogar y las relaciones sociales los más frecuentes en los monólogos de Eva Hache. Sin embargo, en el 14% de los casos se refiere a temas de trabajo, como se manifiesta, por ejemplo, en (25), donde compara el comportamiento de jefes y jefas. En esta secuencia explica el significado de la palabra complicidad para un hombre y para una mujer:

(25)

Eva Hache: prefiero jefa/ sí porque hay más complicidad/ ojo↓ que no quiere

decir que con un jefe no pueda haber complicidad ¡claro que puede haber!

Público: RISAS

Eva Hache: bastante complicidad

Público: RISAS

Eva Hache: incluso mucha

Público: RISAS

Eva Hache: muchísima

Público: RISAS

Eva Hache: demasiada[6]

Público: RISAS

Eva Hache: sí↓ porque para algunos hombres tener complicidad significa dos

cosas/ acostarse con ella/ o cometer un delito juntos y acostarse con ella

Público: RISAS

Eva Hache: sí

Público: APLAUSOS

(El Club de la Comedia, La Sexta, 30 de octubre de 2011).

Como se puede ver en (25), el uso de la expresión polisémica tener complicidad vertebra la secuencia y actúa como indicador para representar el comportamiento masculino. Además, la cómica explica cómo se entiende de manera diferente la colocación cometer un delito, de modo que ese juego polisémico actúa también de indicador humorístico. Ocurre en esta, y también en otras secuencias, que la monologuista produce diversos añadidos o codas, basados en los cuantificadores (bastante complicidad, incluso mucho, muchísima, demasiada) que preparan el terreno para explicar qué significa tener complicidad. Así pues, la incongruencia, resuelta por la propia cómica, provoca las risas y los aplausos del público.

5.4.2.2. El hombre como locutor

Como mencionábamos, la mayor parte de las veces el hombre aparece como enunciador, aunque en ciertas ocasiones tiene voz propia y se muestra como locutor. En estos casos, Eva Hache representa la voz masculina usando el discurso directo e, incluso en ciertas ocasiones, voz de falsete. Pese a contar con una entidad discursiva mayor que cuando aparece como enunciador, el hecho de que el hombre sea un locutor que es, en consecuencia, responsable de la enunciación, favorece a su vez la burla y la parodia. Es lo que ocurre en (26), donde Eva Hache representa a un hombre obsesionado con su vieja camiseta:

(26)

Eva Hache: pero no↓ a ver↓ a ver ¿cómo iba yo a saber que con el trapo que estabaa yo ahíí frenéticamente limpiando era su camiseta favorita?

Público: RISAS

Eva Hache: chico yo qué sé↓ si la he encontrao ahí en un cajón hace mil años que no te la pones ¡ay que era mi mejor camisetaa![7] ah↓ es verdad que era buena/ ahí le tengo que dar la razón/ no veas cómo me ha dejao los cristales/ me ha dejao los cristales sin una pelusa

Público: RISAS

(El Club de la Comedia, La Sexta, 8 de enero de 2012)

También en el contexto del trabajo encontramos al hombre representado como locutor. En (27) Eva Hache compara el comportamiento de jefas y jefes:

(27)

Eva Hache: que es verdad que entre jefa y jefe hay otras diferencias↓ como por ejemplo que los jefes dan ÓRDENES y las jefas dan sugerencias

Público: RISAS

Eva Hache: ¿qué es una sugerencia? gracias por la pregunta↓ una orden↑/ pero utilizandoo ee- voz suave↓ diminutivos/ y acabando con ¿vale, chicos?

Público: RISAS

Eva Hache: sí↓ sí↓ donde un tío diría ee- hoy no sale nadie hasta las diez↑ una tía diría[8] mm igual hoy salimos un poquito más tardecito ¿vale, chicos?

Público: RISAS

(El Club de la Comedia, La Sexta, 4 de septiembre de 2011)

En (27) la voz de la mujer se representa con voz de falsete y presenta autonomía entonativa, mientras que la del hombre, pese a aparecer en discurso directo, se encuentra integrada en la curva melódica general y no manifiesta cambios entonativos. Para lograr los efectos perseguidos en esta secuencia se emplean el sufijo ito (poquito, tardecito) y el marcador conversacional ¿vale, chicos?

De este modo, si bien es cierto que tanto los hombres como las mujeres son parodiados, la menor entidad discursiva del hombre, siempre dependiente de la locutora principal, Eva Hache que, además, se alinea con la voz femenina, implica un mayor grado de burla hacia este.

5.4.3. La confrontación de las identidades de género

Como muestran los datos, la confrontación entre las identidades de género se da en 21 de las 76 secuencias, lo que supone el 27,63% de los casos. En estas secuencias se muestra un conflicto de género en el que la mujer se identifica con la alegría y la diversión, mientras que el hombre se comporta de una manera aburrida y monótona. También en estos casos se aprecia una parodia de la identidad masculina. Todo esto se lleva al extremo en el monólogo que Eva Hache dedica a la ropa interior. En (28) explica cómo es la ropa interior femenina:

(28)

Eva Hache: vamos a hablar de ropa interior (RISAS)

Público: RISAS

Eva Hache: la ropa interior ¿sabéis? ese universo de seda↓ de encajee↓ ese mundo suave bonito inútil (RISAS)

Público: RISAS

Eva Hache: bueno↓ sé de lo que hablo porque la lencería↓ the lencery ee- se llama ropa interior y no se debería llamar ropa interior/ se debería llamar ropa

exterior ¿por qué? porque es para enseñarla

Público: RISAS

Eva Hache: y si no a ver ¿por qué nos hemos dejao de poner esa braga de algodón blanca de toda la vida?↑

Público: RISAS

Eva Hache: que era cálida y abrigada?

Público: RISAS

Eva Hache: y en cambio nos estamos poniendo esa ropa↑ esa ropa monísima↑ pero que se escurre por toas partes/ que insiste en meterse en agujeros ocultos de nuestros cuerpos/ cuestan el triple y tapan la mitad

Público: RISAS

Eva Hache: a mí personalmente me cuesta ponerme ropaa que tiene el único objetivo de que me la quiten

Público: RISAS

Eva Hache: desde aquí lo digo/ tengo ropa interior que debería llamarse interna

Público: RISAS

Eva Hache: no se ve ni cuando la enseño

Público: RISAS

(El Club de la Comedia, La Sexta, 30 de octubre de 2011)

Esta lograda secuencia se basa en los indicadores ropa interior y en la desautomatización, o reinterpretación, de ropa interna. Ello ocurre porque el primer compuesto sintagmático, ropa interior, se remotiva como ‘ropa que está dentro’. Todo ello provoca los efectos perseguidos, es decir, las risas y los aplausos del público.

También en el mismo monólogo, Eva Hache opone la ropa interior masculina a la femenina:

(29)

Eva Hache: es una pen- una pen- una penita lo vuestro chicos porque en cuanto a ropa interior no tenéis opciones/ tenéis el modelo corto o sea sliP/ el modelo

largo bóxer// ya está/ buen- o no llevar

Público: RISAS

Eva Hache: son tres opciones↓ higiénicas dos

Público: RISAS

Eva Hache: y que apetezca ver una Público: RISAS Eva Hache: las mujeres en cambio no/ las mujeres tenemos un PARAÍSO de la elección↓ abres un cajón de ropa interior y ¡halaa! y ¡vengaa! hasta demasiadas diría yo/ está la braga↓ la braga tanga↓ la taanga de hilo↓ la tanga vista↓ la braga baja de caderaa↓ el culotte↓ la braga clásica↓ la braga con puntilla↓ la braga sin puntilla↓ el short↓ una mujer abre un cajón de la ropa interior y se queda bizca↓ es como aaa ¿qué me va a deparar el destino?

Público: APLAUSOS

(El Club de la Comedia, La Sexta, 30 de octubre de 2011).

En (29) determinados indicadores, como la metáfora paraíso de la elección y la enumeración de los tipos de bragas, en contraste con la limitada variedad de la ropa interior masculina, colaboran en la consecución de los efectos perseguidos. También la intensidad de la voz paraíso, que se marca con letras mayúsculas en la transcripción, hace más fácil la comprensión del gancho humorístico.

Otro tema de confrontación es el bolso de las mujeres en oposición a la cartera de los hombres. Eva Hache se ríe del hombre que no puede entender por qué las mujeres llevan esos bolsos tan abultados. Además, contraataca riéndose de la cartera de ellos:

(30)

Eva Hache: la culpa es vuestra/ porque vais provocando

Público: RISAS

Eva Hache[9]: cuántas veces nos habremos escuchao mira cómo llevas el bolso↓mira cómo llevas el bolso↓ cuántas cosas llevas ahí en el bolso↓ pa qué te hacen falta tantas cosas/ Mary Poppins

Público: RISAS Y APLAUSOS

Eva Hache: ¿habéis visto cómoo lleváis vosotros la cartera?

Público: RISAS

Eva Hache: ¿eh? que te cruzas con un tío por la calle pa mirarlee eel- los andares

Público: RISAS

Eva Hache: y es que no falla ves dos balones de playa

Público: RISAS

Eva Hache: pero uno hinchao y el otro no

Público: RISAS Y APLAUSOS

(El Club de la Comedia, La Sexta, 25 de septiembre de 2011).

En (30), la voz femenina se representa como locutora por medio del discurso directo; sin embargo, el hombre no se libra de la burla. La comparación entre la cartera de los hombres con un balón de playa funciona como el principal indicador humorístico de este gancho y, por lo tanto, de la secuencia. El empleo de la técnica del discurso representado vuelve a resultar muy útil para lograr los fines perseguidos.

También se observa una confrontación cuando se oponen comportamientos diferentes de los dos sexos. En (31), la cómica comparte con la audiencia su experiencia de cómo se comportan en casa hombres y mujeres. Según dice, uno de los dos guarda y el otro tira:

(31)

Eva Hache: menos mal- menos mal que en- en las parejas si hay uno que guarda todo/ hay otroo por- por la compensación de la naturaleza /que saca las cosas de donde el otro las ha guardao/ y las tira

Público: RISAS

Eva Hache: por lo bajini

Público: RISAS

Eva Hache: y las tira y las tira/ pero meno- menos mal↓ por que si no eso sería unn- un sin Dios↓ un sin acabar/ imagínate que a todos nos diera por acumular↓ acumular↓ acumular↓ acumular/ tendríamos las casas ¡buuf! como-como la de Sara Montiel[10] ¿la habéis visto en el Hola[11]?

Público: RISAS

Eva Hache: ¿habéis visto? [¡qué cosa=]

Público: [sí]

Eva Hache: =más recargada/ ¡por Dios! la casa digo

Público: RISAS Y APLAUSOS

(El Club de la Comedia, La Sexta, 8 de enero de 2012).

En (31), la repetición (acumular, acumular, acumular), la comparación con la casa de la famosa actriz, Sara Montiel, la ambigüedad o el cambio de referente para recargada y la locución adverbial por lo bajini actúan como indicadores humorísticos.

Así pues, el humor se emplea en los monólogos de Eva Hache como una perfecta herramienta que subraya diferencias entre mujeres y hombres, convierte en divertidas situaciones cotidianas e, incluso, muestra el choque entre las identidades de género.

5.5. EFECTOS QUE DESENCADENAN LAS SECUENCIAS HUMORÍSTICAS

Como hemos mostrado en el análisis cuantitativo, los monólogos en los que Eva Hache muestra cuestiones de género sirven principalmente para mantener la jerarquía (como ocurre en el 43,42% de las secuencias humorísticas), seguidas de aquellas secuencias que muestran una subversión del statu quo (22,36%), del refuerzo de los estereotipos (19,73%) y del establecimiento de pertenencia al grupo de mujeres (14,47%). Como vemos, buena parte de las secuencias sirven, de uno u otro modo, para mantener o perpetuar los estereotipos, ya que esto ocurre en el 77,64% de los casos. Analicemos a continuación en qué consiste cada uno de estos efectos y cómo sirven para consolidar el estilo humorístico de Eva Hache.

5.5.1. El mantenimiento de la jerarquía

Como decíamos, los monólogos de Eva Hache, así como en general los contenidos del programa televisivo El Club de la Comedia, no expresan un humor subversivo que contrarreste el statu quo. Por lo general, cada monólogo comienza con una base común compartida, lo que explica que muchas de las secuencias analizadas colaboren en el mantenimiento de las jerarquías existentes y que se hable sobre las creencias y los estereotipos de hombres y mujeres. En (32), Eva Hache explica el estereotipo de la jubilación y las consecuencias que tiene en las parejas:

(32)

Eva Hache: que sí que sí que sí una cosita os voy a decir/ por mucho amor por mucho respeto por mucha confianza que haya en una pareja siempre se llega a un momento MUY difícil de superar// al loro ¿eh?/ la jubilación

Público: RISAS

Eva Hache: hasta entonces la pareja van bien- va bien porque solamente se piensa A CORTO PLAZO/ se dice ¿qué hacemos esta tarde? ¿qué hacemos con lo que ha sobrao del cocido?

Público: RISAS

Eva Hache: ¿qué hacemos con los tickets estos de descuento para el circo? pues se hace lo que se ha hecho toa la vida↓ tirarlo a la basura

Público: RISAS

Eva Hache: pero la jubilación lo cambia todo/ lo cambia TODO

(El Club de la Comedia, La Sexta, 4 de diciembre de 2011)

Cabe señalar que esta secuencia tiene lugar al inicio del monólogo y, aunque este comienza basándose en los estereotipos y en las ideas que se apoyan en el statu quo, luego da paso a otras secuencias donde se procede de otro modo.

5.5.2. El establecimiento de pertenencia al grupo de mujeres

Como hemos mostrado, es usual que Eva Hache represente la voz femenina, por lo que su discurso ayuda a establecer un sentimiento de solidaridad con las mujeres. Así, emplea nosotras para referirse al grupo de mujeres y aludir directamente a esa parte de la audiencia, ya en el teatro, ya como destinatarias en el sofá de casa viendo el programa. En este sentido, Eva Hache comparte sus experiencias y espera de las mujeres que sean empáticas y que respondan con sus risas. Como bien indica Hay (2000), las mujeres emplean el humor de forma más frecuente que los hombres para crear y mantener la solidaridad. De hecho, hemos observado que en los monólogos este refuerzo de la pertenencia al endogrupo de mujeres (van Dijk, 1995) se convierte en uno de los elementos más aplaudidos de la representación. Ello corrobora que la estrategia empleada por la cómica de crear y mantener solidaridad con las mujeres logra sus objetivos, que consisten principalmente en favorecer el sentimiento de pertenencia a dicho grupo, además de desencadenar las risas y los aplausos.

De hecho, algunos ejemplos, como (33), ilustran perfectamente el éxito que logra con tales secuencias. En este caso, Eva Hache explica que las mujeres cargan con bolsos llenos de cosas útiles, mientras que los hombres no lo hacen:

(33)

Eva Hache: además que por lo menos nosotras llevamos el bolso lleno sí↓ pero de cosas útiles↓ cosas útiles/pañuelos de papel↓ tiritas↓ bolígrafos↓ maquillaje↓ pan de oro↓ betún de Judea

Público: RISAS Y APLAUSOS

Eva Hache: pero vosotros ¿qué? ¿qué lleváis ahí?

(El Club de la Comedia, La Sexta, 25 de septiembre de 2011)

El gancho, compuesto por el pseudoabarcador cosas útiles, se compone de pañuelos de papel, tiritas, bolígrafos, maquillaje, pan de oro y betún de Judea. Conviene señalar en este caso que la clase semántica creada ad hoc (Timofeeva, 2012) se compone no solo de cosas habituales, como los pañuelos de papel o las tiritas, sino también de otras que no suelen llevarse en el bolso, como el pan de oro o el betún de Judea, lo que causa sorpresa. Por ello, la incongruencia entre estos elementos logra un gran éxito entre el público, como muestran las risas y los aplausos.

5.5.3. El refuerzo de los estereotipos

Por otra parte, adoptar el papel de pertenecer al grupo de mujeres permite, además, reforzar los límites. En concreto, la monologuista pone en marcha diversos aspectos relacionados con la adaptabilidad del humor (Ruiz-Gurillo, 2016c), por lo que selecciona guiones donde las mujeres son increíbles e inteligentes, en oposición a los guiones relacionados con los hombres, que se muestran aburridos y estúpidos. De igual modo, la variabilidad del humor se manifiesta con bastante claridad a través de los pronombres personales. La monologuista emplea deliberadamente nosotras para referirse a las mujeres como un conjunto, mientras que usa vosotros o ellos para aludir a los hombres.

Por ello, las diferencias entre nosotras y vosotros (o ellos, en su caso) se han de interpretar como un tipo de confrontación entre los géneros que finalmente sirve para reforzar los estereotipos. En (34), Eva Hache habla sobre una amiga que le ha pedido a su pareja tener mayor seguridad:

(34)

Eva Hache: estoy un pelín preocupada porque tengo una- una amiga que ha discutido con su novioo ¡bah! por una tontería/ resulta que ella le dijo que había llegao un momento de su vida en que lo que necesitaba era alguien que le diera seguridad

Público: RISAS

Eva Hache: y éél/ pues le ha puesto un guardia jurao y un perro

Público: RISAS

Eva Hache: no se refería a eso

(El Club de la Comedia, La Sexta, 22 de enero de 2012)

La confrontación entre los géneros ocasiona que el hombre sea parodiado, ya que no ha entendido lo que le pide la mujer. La polisemia de seguridad¸ término interpretado como ‘seguridad en la pareja’ y como ‘seguridad física’, fundamenta el gancho humorístico. Además, la pausa después de la frase “lo que necesitaba era alguien que le diera seguridad” ocasiona las risas, risas que aumentan tras la resolución de la incongruencia que lleva a cabo la humorista. Asimismo, esta secuencia facilita el mantenimiento del estereotipo basado en que los hombres no necesitan seguridad con sus parejas y las mujeres prefieren relaciones más largas.

5.5.4. La subversión de la jerarquía o del statu quo

Como muestra el análisis cuantitativo, Eva Hache no defiende un humor subversivo, especialmente feminista. El humor subversivo se define del siguiente modo:

Subversive humor challenges existing power relationships, whether informal or formal, explicit or implicit; it subverts the status quo. Furthermore, this type of humor tends to be conveyed through discourse strategies which create social distance with the target of the humor and may strengthen bonds with the public (Holmes y Marra, 2002b: 73).

Si tenemos en cuenta que el conjunto de las secuencias que sirven para mantener la jerarquía, establecer la pertenencia al grupo de mujeres y reforzar los estereotipos suman el 77,63% del total, solo un 22,36% de las secuencias pueden ser entendidas como un intento de cambiar el statu quo y de co-construir otras identidades (Crawford, 1995, 2003). Pese a su escasez, las secuencias subversivas se dan cuando el hombre es, de una manera declarada, el blanco de la burla, cuando la cómica muestra representaciones no esteteotípicas de los sexos o cuando representa una categoría interseccional (como los gays, las lesbianas o los bisexuales) (Day, 2015: 21).

Algunas de las secuencias dedicadas a hablar de los hombres pueden considerarse dentro de este tipo de humor subversivo, ya que la identidad masculina se representa por medio de la burla y el escarnio. En estos casos, como en (35), el hombre aparece como locutor, aunque la voz de falsete que emplea la cómica ya prevé la burla:

(35)

Eva Hache: la ropa interior masculinaa

Público: RISAS

Eva Hache: da pena[12]

Público: RISAS

(4’’)

Eva Hache: no↓ y si no decidme cuánto tiempo hace que no decís ma- me voy a poner este pant- este calzoncillo tan mono

Público: RISAS

Eva Hache: no/ no/ entre otras cosas como lo seguís comprando al peso como las ciruelas

Público: RISAS Y APLAUSOS

(El Club de la Comedia, La Sexta, 30 de octubre de 2011)

Como vemos, las marcas humorísticas, en concreto los elementos kinésicos, como la expresión facial, y las pausas, juegan un importante papel en la construcción del gancho en el ejemplo (35), donde además se usa como indicador humorístico la unidad sintagmática ropa interior, junto a la locución adverbial al peso. Su éxito lo demuestran el largo aplauso y las risas del público.

Si bien es cierto que una buena parte del humor subversivo que presenta Eva Hache está relacionada con la burla directa hacia el hombre, en ciertos casos muestra otros temas subversivos. Uno de ellos es el del periodo menstrual femenino, donde usa uno de los tabús, la sangre, para construir el gancho:

(36)

Eva Hache: la verdad que esto de los diseñadorees los diseñadores que diseñan para cosas que no- que no conocen no pasa solo con la ropa deportiva ¿eh? hay casos aún más sangrantes y con sangrantes no me refiero al salvaslip con alas/ de braga tanga[13]

Público: RISAS Y APLAUSOS

(2’’)

Eva Hache: ¿EH? ss/ el traje de luces

Público: RISAS

Eva Hache: el que diseñó el traje de luces/ no ha visto un toro ni en Altamira

Público: RISAS

Eva Hache: vamos a ver→aquí tiene señor torero↓ la mejor prenda para salir corriendo↓tú ¿con quién vas/ con el toro?

Público: RISAS

Eva Hache: ¡hombre por Dios!/ los pobres toreros no se visten/ los pobres toreros se envasan al vacío

Público: RISAS Y APLAUSOS

(El Club de la Comedia, La Sexta, 4 de septiembre de 2011)

El uso de sangrantes, tanto en su sentido literal, relacionado con el ciclo menstrual, como en el figurado, relacionado con la colocación casos sangrantes, ayuda a la cómica a conseguir un gran éxito, y convierte este gancho en uno de los más aplaudidos del monólogo.

Por último, cabe señalar que un pequeño grupo de secuencias sirven para representar una categoría interseccional. Así ocurre en (37):

(37)

Eva Hache: ¿eh? que igual parece que no¯ pero para mí dar un paseo en bici ha sido la verdad una estupenda idea/ lo que no ha sido una buena idea ha sidoo hacerlo con mi amigo el biciclista

Público: RISAS Y APLAUSOS

Eva Hache: ¿he dicho biciclista?

Público: RISAS Y APLAUSOS

Eva Hache: ¡ah! pues he dicho bien/ bi de bi[sexual y=]

Público: [RISAS]

Eva Hache: =que le gusta la bici muchoo

Público: RISAS Y APLAUSOS

(El Club de la Comedia, La Sexta, 8 de enero de 2012)

En (37) el gancho se basa en la palabra biciclista, con la cual la humorista crea una ambigüedad que se apoya en dos guiones: el del bisexual y el del ciclista. La nueva creación biciclista es un indicador humorístico que permite no solo inferir un significado convencional, que lleva a ciclista, sino evocar el significado de bisexual a través del uso del prefijo bi-. Pese a que la incongruencia generada es resuelta por la propia Eva Hache ("bi de bisexual y que le gusta la bici mucho"), el espacio de mezcla que se ha generado anima a la audiencia a cuestionarse el statu quo (Bing y Scheibman, 2014:29) y, en consecuencia, a desarrollar nuevos caminos para el humor subversivo. Nótese, además, que esta es una secuencia de inserción, es decir, está al margen de la narración principal. Por ello, podría suponerse que este gancho ha sido una improvisación que no se encontraba en el guion original y que supone, a buen seguro, una de las morcillas, o añadiduras personales, que suelen introducir los actores en las representaciones teatrales.

5.6. CONCLUSIONES

Como hemos intentado mostrar a lo largo de este capítulo, el estilo de la humorista Eva Hache refleja su identidad femenina. Gracias a la ilustración por medio de los monólogos de esta genial cómica, comprobamos con el análisis cuantitativo que suele hablar de relaciones personales en el 85,69% de sus monólogos, mientras que solo un pequeño porcentaje (14,28%) los dedica a temas relacionados con el trabajo. Cabe insistir en que cuando habla de relaciones personales, el 42,84% de los monólogos se centran en temas de sexo. Esta preeminencia del sexo como tema estrella puede explicarse considerando que en buena parte de las secuencias significa una confrontación entre los sexos (27,63%). Por otra parte, representa la voz femenina en el 30,26% de las secuencias, y hace lo propio con la identidad masculina en el 42,1%. El hombre aparece a menudo como el sexo estigmatizado del que hay que burlarse, de modo que se convierte en el blanco de la burla. Como hemos explicado, el hombre es representado con bastante frecuencia como enunciador y, aunque a veces se muestra como un locutor que es responsable de su enunciación, ello no impide que en ambos casos los efectos humorísticos vayan dirigidos a burlarse de ellos. Por otra parte, estas secuencias de crítica o burla hacia los hombres consiguen un gran éxito entre el público.

Entrando ya en los efectos que logran las secuencias, cabe concluir que los monólogos de Eva Hache donde se abordan temas de género no representan, por lo general, un punto de vista subversivo o contrario al statu quo, pues solo en el 22,36% de las secuencias puede hablarse de este efecto, mientras que en el resto (77,62% del total) Eva Hache mantiene la jerarquía o el statu quo (43,42%), refuerza los estereotipos (19,73%) o marca la pertenencia al grupo de mujeres (14,47%).

Pese a que el porcentaje de secuencias subversivas es bajo, se han detectado

algunas funciones, como la burla y el escarnio hacia los hombres, la representación de las identidades de género no estereotípicas o la representación de una categoría interseccional (como los gays, las lesbianas, los bisexuales…).

Así pues, la identidad femenina aparece representada como un instrumento para mantener el statu quo o apoyar al endogrupo de mujeres. A pesar de que dicha identidad femenina es la que con mayor frecuencia se encuentra en las secuencias, a veces se persiguen otros efectos, como reforzar los estereotipos o las diferencias que existen entre los sexos. Ahora bien, desde la identidad femenina se subvierte la normatividad de género, lo que afecta primordialmente a la representación de los hombres, que se convierten en blanco de la burla y del escarnio de la cómica.

Por lo tanto, podemos concluir que los monólogos de Eva Hache no apoyan inicialmente un humor feminista o subversivo, aunque determinadas secuencias pueden entenderse como un intento de subvertir el statu quo. Resulta frecuente en nuestro corpus que los monólogos comiencen con una secuencia de refuerzo del statu quo y que, después de unos segundos o minutos, Eva Hache elabore una secuencia subversiva. Dadas las características del corpus, recogido directamente como grabación del programa televisivo El Club de la Comedia, desconocemos si ello se debe al guion escrito o es una creación improvisada de la cómica en el escenario. Lo que sí puede afirmarse es que el formato televisivo establecido podría explicar la alta incidencia de las secuencias de mantenimiento de la jerarquía por oposición a aquellas dedicadas al humor subversivo.

Por último, cabe señalar que el humor subversivo es un efecto en auge en las nuevas cómicas españolas, entre las que se encuentran Pamela Palenciano, Patricia Sornosa, Virginia Riezu, Sara Escudero o Patricia Espejo. Hasta el momento se ha comparado el humor subversivo de Eva Hache con el de Patricia Sornosa, como puede verse en Ruiz Gurillo y Linares Bernabéu (en prensa). Futuras investigaciones (Linares Bernabéu, en preparación) arrojarán nuevos datos acerca del humor subversivo en el monólogo.

_

-

[1] Algunas de las ideas que se desarrollan a continuación se abordaron previamente en otros trabajos, como Ruiz Gurillo (2015a), (2016a), (2017a) y (2019).

[2] La información aquí contenida se ha extraído de <https://es.wikipedia.org/wiki/El_club_de_la_comedia_(Espa%C3%B1a)#Tempo (Fecha de consulta: octu bre de 2018).

[3] Simula el sonido de un bostezo.

[4] Simula el sonido de un ronquido.

[5] Desde la tradición anglófona se aplica el concepto de footing o posicionamiento de Goffman (1981) al monólogo. Por su parte, Rutter (2001) señala que el cómico adopta diversas voces o personajes y subraya que los cambios de voz que hace son una señal para el público, pues así se le indica el lugar preferido para la risa.

[6] Asiente con la cabeza.

[7] La voz del hombre se representa sarcásticamente.

[8] Con voz de falsete.

[9] Asiente con la cabeza.

[10] Famosa cantante y actriz española.

[11] Revista de prensa rosa.

[12] Hace un gesto facial de desprecio y de pena.

[13] Mueve la cabeza de lado a lado, negando.

6. LA CONVERSACIÓN COLOQUIAL COMO GÉNERO NO HUMORÍSTICO

6.1. INTRODUCCIÓN

En los capítulos 6 y 7 presentamos un análisis de la ironía y el humor en conversaciones coloquiales. Dicha descripción hunde sus raíces en el basamento teórico que nos brinda el análisis conversacional de la ironía y el humor, con especial atención a la etnografía de la comunicación y la sociolingüística interaccional. Constituye uno de nuestros pilares la selección, el análisis y el tratamiento de las 148 secuencias irónico-humorísticas extraídas de 67 conversaciones coloquiales del corpus Val.Es.Co., lo que supone algo más de 15 horas de grabación.

Como hemos venido defendiendo a lo largo de este trabajo, la conversación es un género donde el humor es opcional (Tsakona, 2017), aunque puede aparecer como estrategia conversacional. De este modo, en determinadas secuencias aparecen la ironía o el humor, que son respondidos (o no) por el resto de participantes. Previsiblemente, y dada la presencia de rasgos coloquializadores como la igualdad social y la relación vivencial de proximidad entre los participantes, la ironía y el humor pueden prolongarse a lo largo de tres intervenciones o más, desencadenando el llamado humor continuado (Ruiz Gurillo, 2012; Attardo, 2019). Desde nuestro punto de vista, la ironía y el humor continuados favorecen el modo humorístico, de manera que los participantes responden de forma no seria y generan un entorno claramente humorístico.

Con tales presupuestos se llevará a cabo una revisión de la bibliografía sobre la ironía y el humor en la conversación (en el apartado 6.2.) que dará pie a proponer dos aspectos de análisis: el cumplimiento o no del principio de interrupción mínima (PIM) (Eisterhold, Attardo y Boxer, 2006) y el tipo de respuesta que se ofrece (a lo dicho, a lo implicado, con risas o mixta). Tales aspectos se observarán en el apartado 6.3 teniendo en cuenta el tipo de corpus para el que fueron propuestos. Como se verá, ello ocasiona ciertas repercusiones

metodológicas que se revelan diferentes en el corpus coloquial analizado. En el apartado 6.4 presentaremos el corpus de análisis, en el 6.5 realizaremos un análisis cuantitativo y en el 6.6 uno cualitativo, que permite observar ciertas características peculiares del empleo del humor en la conversación coloquial española.

6.2. ABORDANDO LA IRONÍA Y EL HUMOR EN LA CONVERSACIÓN

La ironía y el humor han recibido una atención especial en los trabajos que se integran, de modo general, en el análisis conversacional americano y se apoyan en la etnografía de la Comunicación de John Gumperz y en la sociolingüística interaccional de Ervin Goffman. Como bien indica Davies (2017: 483), estos acercamientos tratan de entender cómo los hablantes pueden usar el humor (y la ironía) para transmitir un significado social complejo en la interacción en curso. En este grupo de trabajos interesan las relaciones interpersonales (como la influencia de la edad o el género, las relaciones de poder o de solidaridad, etc.) o los aspectos psicosociales (entre los que destaca cómo son recibidos la ironía y el humor o su relación con la cortesía). Algunos de los trabajos que cabe señalar en el tratamiento interaccional de la ironía son los de Jorgensen (1996), Clift (1999), Anolli, Infantino y Ciceri (2001), Gibbs y Colston (2001), Kotthoff (2003), Giora y Gur (2003) o Eisterhold, Attardo y Boxer (2006). Por lo que se refiere al humor, ha sido analizado, entre otros, por Rossen-Knill y Henry (1997), Hay (2000), Attardo (2001b), Schegloff (2001), Everts (2003), Norrick (2003), Priego-Valverde (2003 y 2006), Kotthoff (2000, 2003, 2006a, 2006b y 2011), Holmes (2006), Lampert y Ervin-Tripp (2006), Davies (2003 y 2006), Attardo, Pickering y Baker (2011), Attardo, Pickering, Lomotey y Menjo (2013) o Coates (2014). En líneas generales, todos estos trabajos vienen a desmentir ciertas ideas preconcebidas sobre el empleo de la ironía o el humor en interacción, como su carácter negativo hacia el interlocutor o su ausencia en las intervenciones de mujeres. En cambio, corroboran su utilización como elemento de cohesión o de solidaridad en situaciones de igualdad social y como aspecto diferenciador en cuanto al género.

Como estamos observando, el análisis conversacional se ha preocupado por el análisis de la ironía y el humor en diversas lenguas. Ahora bien, ha centrado su atención en el inglés, de modo que escasean aproximaciones a otros idiomas. Son excepción los trabajos de Béatrice Priego Valverde o Helga Kotthoff. Así, por ejemplo, Priego-Valverde (2003 y 2006) analiza la conversación espontánea y lo hace a través de un corpus de nueve interacciones grabadas y de otros

ejemplos que se han anotado por escrito. Estas interacciones se han producido entre amigos o entre familia y han generado interacciones de larga duración. Por lo que afecta al uso del humor, Priego-Valverde emplea el término humorous sequence y considera que en estos casos el humor es un elemento heterogénero que cumple diversas funciones, como, por ejemplo, confirmar la secuencia de apertura o de cierre, gestionar el turno de habla, desactivar un conflicto, etc. Una de las funciones más destacadas que encuentra en su corpus es la de co-construcción lúdica (Priego-Valverde, 2003: 177), en la que los diversos participantes construyen la secuencia. Para la autora, el humor en conversación tiene funciones muy diversas, como favorecer la cooperación, ser un elemento de competitividad, jugar con la ambivalencia, ser un elemento de escape o un elemento lúdico.

Por su parte, Kotthoff (2000, 2003, 2006a, 2006b y 2011) profundiza en el uso de la ironía y el humor en la conversación espontánea alemana. Se centra en el humor en interacción, por lo que compara 51 secuencias irónicas pertenecientes a conversaciones privadas y 24 secuencias irónicas que provenían de debates de televisión (Kotthoff, 2003).

Cabe señalar que, en este sentido, el trabajo que presentamos se sitúa en una de las líneas de investigación descritas como futuras en Schnurr y Plester (2017: 318), según la cual se debe profundizar en el análisis del humor en lenguas diferentes al inglés y, especialmente, en el análisis de cómo funciona el humor en interacción. También acoge la necesidad de contar con mayor cantidad de trabajos sobre los fundamentos interaccionales de los fenómenos humorísticos en la interacción cara a cara espontánea (Brône, 2017: 263)[1].

Como decíamos más arriba, y con el objeto de fundamentar nuestro análisis, nos interesan principalmente los acercamientos que imbrican dichos hechos pragmáticos con la estructura conversacional. Entre estos trabajos nos centramos, por un lado, en los elaborados por Salvatore Attardo y su equipo a partir de un corpus de interacciones irónico-humorísticas y, por otro, en los producidos por Helga Kotthoff desde la observación de conversaciones

espontáneas entre alemanes. En el primer grupo destacan los trabajos de Eisterhold, Attardo y Boxer (2006), Attardo, Pickering y Baker (2011), Attardo, Pickering, Lomotey y Menjo (2013) y Attardo (2019). En el segundo, las propuestas de Kotthoff (2000, 2003, 2006a y 2006b). Por último, los trabajos de Alvarado (2013a, 2016a y 2016b) se centran en el humor fallido en la conversación española y establecen los casos en los que las intervenciones humorísticas son reconocidas, comprendidas y apreciadas, pero no respondidas o, por el contrario, son aceptadas y conforman una respuesta. Consideramos completos y muy acertados dichos análisis, por lo que no nos detendremos en ellos, si bien nos referiremos a algunos aspectos que la autora menciona.

Analicemos, en primer lugar, las propuestas de Salvatore Attardo y su equipo. Eisterhold et al. (2006) proponen que la ironía supone una violación del principio de cooperación, por lo que los hablantes minimizan dicha infracción limitando el enunciado irónico con gran frecuencia a una única intervención. Para explicarlo proponen el principio de interrrupción mínima (PIM), que se integra en el principio de no cooperación propuesto por Attardo (1997 y 1999) y que se basa en la siguiente supermáxima: “minimice su violación del principio de cooperación”. Dicho principio se completa con las siguientes máximas:

1. Limite su violación del principio de cooperación a las unidades conversacionales lo más pequeñas posible (un enunciado, un turno conversacional, un intercambio de habla).

2. Intente vincular la unidad en la que se viola el principio de cooperación con el resto de la interacción, por ejemplo, encontrando cierta adecuación con la unidad en la que se viola el principio de cooperación.

3. Limite su violación del principio de cooperación a la distancia más pequeña posible de sus necesidades.

4. Si debe violar una máxima, hágalo en la dirección que espera su audiencia (por ejemplo, diga aquello que su audiencia quiere oír).

Como indican los autores, todas las máximas no se aplican por igual en la ironía, donde son más importantes la 3 y la 4. Ello implica que, en el caso de interacciones donde actúa la ironía, esta se limita a una única intervención o, en su defecto, no se prolonga a más de dos o tres.

De este modo, el PIM se convierte en un principio de carácter genérico que se asume en intercambios donde está presente la ironía. Algunos trabajos, como los de Ruiz Gurillo (2009 y 2012) y Tsakona (2011), critican dicho principio y ofrecen datos que lo desmienten. Sin embargo, y pese a las críticas recibidas, Attardo et al. (2013) proponen que su principio de interrupción mínima sigue funcionando en el corpus manejado y que la respuesta a la intervención irónica suelen ser la sonrisa o la risa. Así, justifican que en el corpus manejado por Tsakona (2011), centrado en analizar los intercambios en el parlamento griego, la ironía no excede las tres intervenciones. Únicamente en dos ejemplos se adopta el modo humorístico, por lo que el oyente continúa la ironía del hablante. Por su parte, los trabajos de Ruiz Gurillo (2009 y 2012) analizan un total de 59 fragmentos irónico-humorísticos de conversación coloquial del corpus de Val.Es.Co. (2002) y de Val.Es.Co. digital (www.valesco.es). Y diferencian los casos en los que la ironía es estructural, pues se circunscribe a una única intervención, y aquellos en los que ocupa más de una intervención, lo que favorece la ironía y el humor continuados. En este caso, se diferencian los casos entre hombres, entre mujeres y mixtos (tabla 6.1).

TABLA 6.1

Ironía y humor en el corpus de Val.Es.Co. (Ruiz Gurillo, 2012: 110)

Fragmentos irónicos/ humorísticos en el corpus Val.Es.Co.	Ironía estructural (1 intervención)	Ironía/humor continuado (más de 1 intervención)		
59	30	29		
		Entre hombres	Entre mujeres	Entre hombres y mujeres
		14	11	4

Al comentar los resultados de dicho corpus, Attardo et al. (2013: 413) indican que un 48,5% de los intercambios irónicos son de una única intervención, mientras que el 68,5% del resto de intercambios consiste en tres o menos intervenciones. Como consecuencia, el PIM se muestra como una herramienta eficaz, ya que la intervención irónica se sigue de manera frecuente con la sonrisa o la risa, aunque estos intercambios irónico-humorísticos no suelen prolongarse a lo largo de más de tres intervenciones. Cabe señalar que la explicación de los datos coloquiales no es exacta, pues en nuestro corpus se encontraron secuencias donde la ironía se continuaba a lo largo de seis, siete, nueve e incluso doce intervenciones, por lo que no se trataba de una interrupción mínima.

En trabajos más recientes (Attardo, 2019), pese a mantener como marco el PIM, el autor propone que en algunos casos aparece el humor continuado (sustained humor), que se da cuando el humor se prolonga a lo largo de más de tres intervenciones. En ellos se observa, entre otros fenómenos:

–Que los diversos hablantes co-construyen el humor.

–Que se mantiene el modo humorístico o irónico, pues se responde, por ejemplo, a la ironía con ironía.

–Que se apoya el humor (humor support), pues el oyente valida el humor que hace el hablante.

–Que aparecen turnos largos dominados por el hablante, frente a los que el oyente emite señales fáticas, lo que hace que la conversación se oriente hacia una intención humorística.

Algunos de estos aspectos ya habían sido mencionados en trabajos sobre el humor conversacional, como los de Hay (2001) acerca del apoyo del humor, los de Priego Valverde (2003) o Kotthoff (2011) sobre la co-construcción del humor, o aquellos en los que se describe el modo humorístico (Raskin, 1985; Attardo, 1997; Shilikhina, 2017). Tendremos oportunidad de documentar estos fenómenos a lo largo de este capítulo y del siguiente.

Por su parte, los diversos trabajos de Helga Kotthoff (2000, 2003, 2006a, 2006b y 2011) profundizan en la ironía y el humor en interacción. En Kotthoff (2003) discriminó en las secuencias analizadas si se respondía a lo dicho, si se respondía a lo implicado, si se trataba de respuestas mixtas, de respuestas ambiguas o de risas. Así, en el corpus de conversaciones, la respuesta más habitual era a lo dicho (50,9%), mientras que en los debates se respondía preferentemente a lo implicado (58,3%).

6.3. REPERCUSIONES METODOLÓGICAS DEL MANEJO DE LOS DATOS

El hecho de que el análisis conversacional se fundamente en corpus reales implica que las hipótesis propuestas y su corroboración van a venir determinados por cómo se haya extraído dicho corpus. Por ello, a la hora de valorar la validez del PIM, cabe señalar el carácter del corpus sobre el que se asienta. El manejado por Eisterhold et al. (2006: 1246) está formado por 395 enunciados irónicos o sarcásticos recogidos inmediatamente después de que hayan ocurrido, siguiendo el principio del observador no participante o del observador participante. Estos fragmentos se han grabado en forma de notas de ayuda tras la observación. Las muestras son interacciones cara a cara, clases o intercambios en un servicio de atención al cliente.

El estudio piloto de Attardo et al. (2011) se basó en una conversación diádica. Este corpus fue ampliado en otro trabajo, en el que manejaron cuatro conversaciones diádicas en las que los hablantes eran instruidos para contar un chiste a su interlocutor y a continuación debían conversar de manera libre durante cinco minutos. Esto arrojó 39 enunciados de humor en el corpus (Attardo et al., 2013: 403).

Desde la lingüística cognitiva, Lackner, Feayerts, Rominger, Oben, Schwerdtfeger y Papousek (2019) analizan un corpus de conversaciones diádicas donde participan 48 estudiantes universitarios hombres. El objetivo principal consistió en medir la sincronicidad de la frecuencia cardíaca entre los participantes. Se demuestra que es más alta cuando se habla de aspectos cómicos.

Frente a la construcción ad hoc de dichos corpus, el Val.Es.Co. fue concebido para registrar la autenticidad de la conversación coloquial. Empleando un

método de reconocimiento que diferencia entre rasgos primarios y coloquializadores (Briz, coord., grupo Val.Es.Co., 1995), se corroboró que las muestras de habla obtenidas formaban parte de conversaciones coloquiales prototípicas o periféricas. En ellas los rasgos coloquializadores de relación de igualdad entre los participantes, relación vivencial de proximidad, marco de interacción no marcado y temática no especializada (que se han explicado en el apartado 2.3.3 de este libro) permiten nivelar la ausencia de alguno de ellos y garantizan la coloquialidad de las muestras conversacionales recogidas. Por ello, el hecho de no haber construido un corpus específico para demostrar una hipótesis de partida acerca del uso de la ironía y el humor en conversación arrojará previsiblemente resultados diferentes a los encontrados principalmente por Salvatore Attardo y su equipo.

6.4. EL CORPUS DE SECUENCIAS IRÓNICO-HUMORÍSTICAS

Como se ha mencionado más arriba, en investigaciones previas (Ruiz Gurillo, 2009 y 2012) se analizaron diversos fragmentos irónico-humorísticos. Para su selección se emplearon elementos extralingüísticos incluidos en las transcripciones, como los signos RISAS, ENTRE RISAS o las notas a pie de página en las que el transcriptor interpreta el fragmento dicho en tono irónico, irónicamente, etc.[2] Dado que este sistema de selección no es suficiente para discriminar los fragmentos irónico-humorísticos de los que no lo son, se procedió a una selección cualitativa de los fragmentos en la que se tuvieron en cuenta dos bases teóricas:

1. Si la ironía se limita a una única intervención, es decir, si se respeta el PIM (Eisterhold et al., 2006).

2. El tipo de respuesta ofrecida por el interlocutor (a lo dicho, a lo implicado, respuesta mixta o risas) (Kotthoff, 2003).

Dichos criterios permitieron extraer en Ruiz Gurillo (2009) un total de 33 fragmentos irónico-humorísticos, de los cuales 16 (48,48%) se limitan a una ironía estructural, es decir, localizada en una única intervención que no es continuada, mientras que en 17 de ellos (51,51%) se prolonga a lo largo de más de una intervención. En Ruiz Gurillo (2012) se ampliaron dichos datos, por lo que se dispuso de un total de 59 fragmentos irónico-humorísticos, de los cuales 30 (50,8%) cumplían el PIM y 29 (49,1%) no lo hacían.

Los datos corroboran una tendencia hacia el incumplimiento del PIM en muchos

de los casos, aunque no son suficientes para desmentir o ampliar el alcance de dicho principio. Por ello, se decidió ampliar la búsqueda al conjunto de conversaciones coloquiales de las que se dispone. Así, se analizaron un total de 67. Se revisaron las conversaciones del corpus de Val.Es.Co. publicado en 2002 y se completaron los datos con el corpus digital Val.Es.Co. 2.0, al que se accede desde la web www.valesco.es. Además, se analizaron las secuencias de otras cinco conversaciones coloquiales que formaban parte del corpus Val.Es.Co. digital, preparado en 2009. De esta forma, el corpus manejado consta aproximadamente de 946 minutos de conversación, lo que supone unas 15 horas de grabación (tabla 6.2).

TABLA 6.2

Conversaciones del corpus de Val.Es.Co.

Corpus de conversaciones coloquiales	Corpus Val.Es.Co. 2002	Corpus Val. Es.Co. 2.0 (*online*)	Corpus Val.Es.Co. digital	Total
Número de conversaciones	19	43	5	67
Duración aproximada (minutos)	360	521	65	946 minutos

Evidentemente, no todas las conversaciones presentan secuencias irónicohumorísticas. El análisis y el vaciado de tales conversaciones figuran en la tabla 6.3.

De este modo, el 64,17% del corpus de Val.Es.Co. analizado emplea de uno u otro modo la ironía y el humor en diversas secuencias conversacionales. Por su parte, las secuencias irónico-humorísticas extraídas se han seleccionado a partir de la información extralingüística ofrecida en las transcripciones, como las anotaciones RISAS, ENTRE RISAS o la información contenida en las notas al pie, aunque también se ha llevado a cabo la selección gracias a la interpretación de los hechos pragmáticos de la ironía y el humor. En este sentido, se consideró el modelo de marcas e indicadores descrito por GRIALE (Ruiz Gurillo, 2012 y 2014) y el concepto de secuencia descrito en la introducción de este libro. Recordemos que la secuencia humorística de la conversación está compuesta por diversos intercambios o diálogos que se estructuran en torno a un mismo tema. En dicha secuencia se produce ironía, la cual puede ocupar una única intervención o ser respondida por uno de los interlocutores, por varios de ellos o a lo largo de diversas intervenciones. Si existe una respuesta del interlocutor, este puede responder a lo dicho, a lo implicado, con risas o dar una respuesta mixta. También se observa a lo largo de cuántas intervenciones se continúa el fragmento irónico-humorístico. Tras aplicar tal criterio, se obtienen un total de 148 secuencias que suman en conjunto una duración aproximada de 70 minutos (tabla 6.4).

TABLA 6.3.

Porcentaje de conversaciones con secuencias irónico-humorísticas en el corpus de Val.Es.Co.

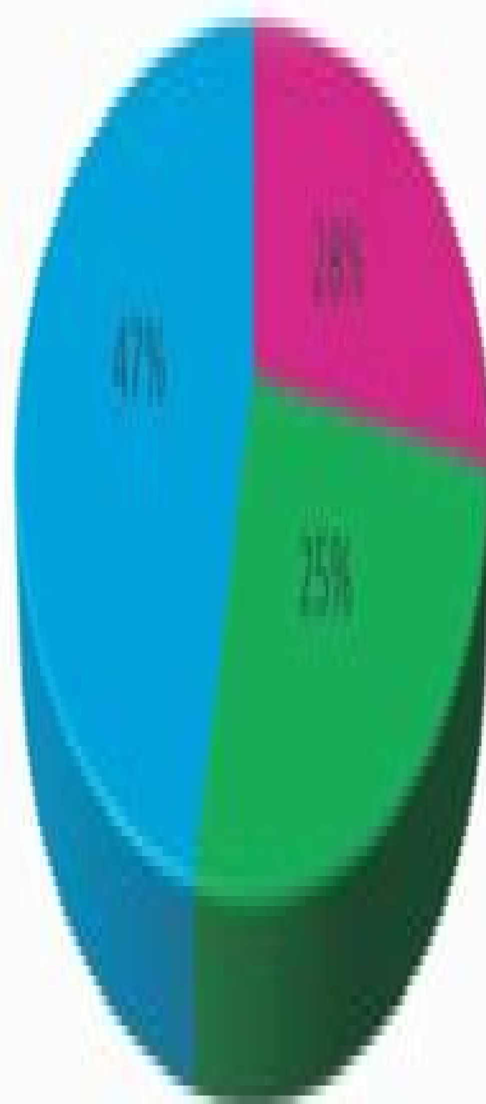
Corpus de conversaciones coloquiales	Corpus Val. Es.Co. 2002	Corpus Val. Es.Co. 2.0 (*online*)	Corpus Val. Es.Co. digital	Total	Porcentaje
Número de conversaciones	19	43	5	67	100%
Número de conversaciones con secuencias irónico-humorísticas	9	30	4	43	64,17%

TABLA 6.4

Número de secuencias irónico-humorísticas en el corpus de Val.Es.Co. y duración

Número de secuencias irónico-humorísticas	Corpus Val.Es.Co. 2002	Corpus Val.Es.Co. digital	Corpus Val.Es.Co. 2.0 (*online*)	Total	Duración aproximada (minutos)
	42	37	69	148	70 minutos

En cuanto a la distribución de los datos porcentuales, el 47% de las secuencias corresponden al corpus de Val.Es.Co. 2.0., el 28% al corpus publicado por Val.Es.Co. en 2002 y el 25% restante a otras conversaciones del corpus digital, preparado en 2009, que forman parte de la base de datos de Val.es.Co. (figura 6.1).



Corpus Val.Es.Co. 2002 corpus Val.Es.Co.digital Corpus Val.Es.Co. 2.0 (online)

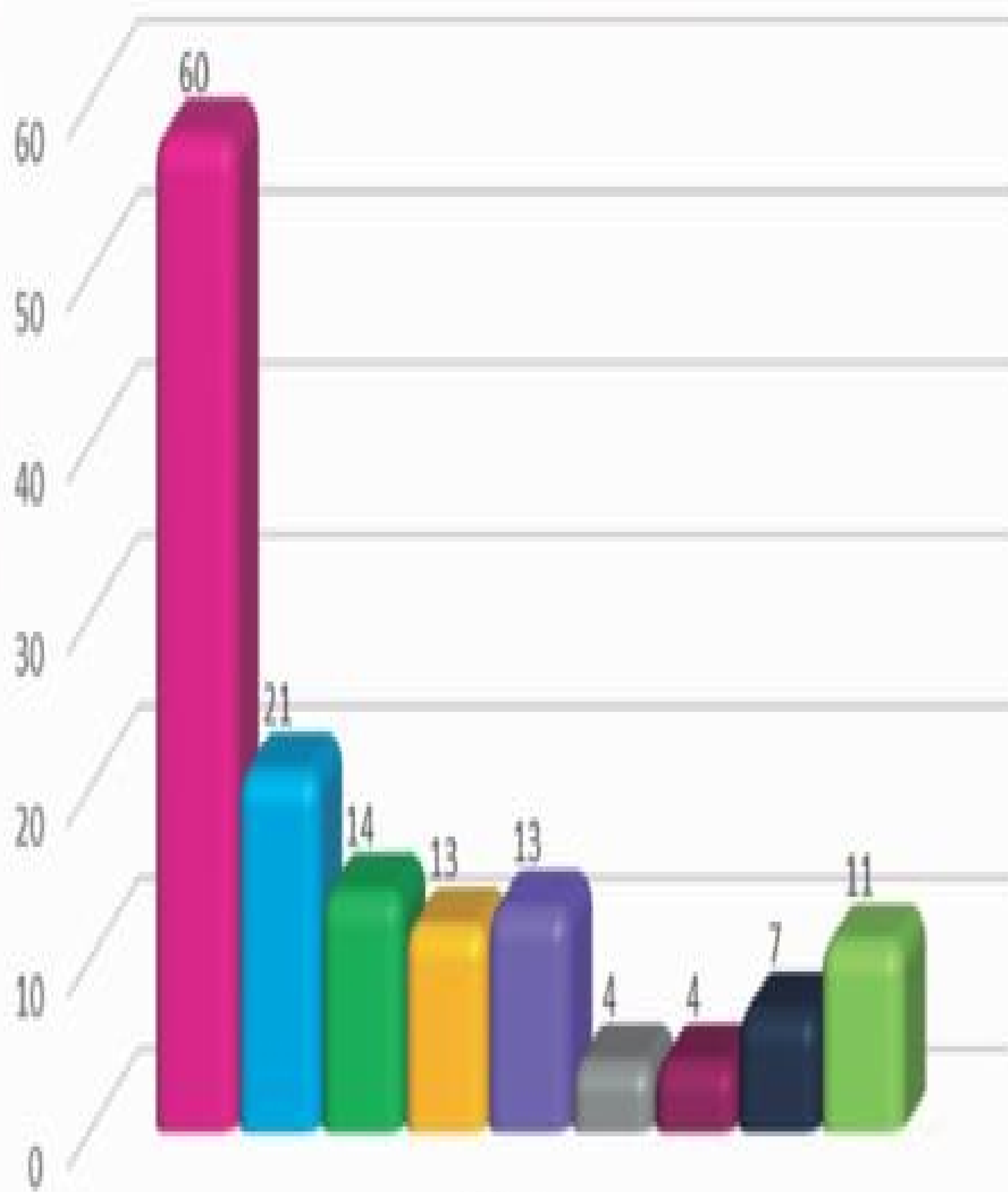
FIGURA 6.1

Porcentaje de secuencias irónico-humorísticas en el corpus de Val.Es.Co.

Como veremos, el corpus recoge ejemplos de ironía y humor que se limitan a una única intervención o a una intervención y a una respuesta con risas o sonrisa. Pero en otras ocasiones dichas intervenciones son aceptadas por los oyentes, lo que las convierte en secuencias de ironía continuada, lo cual posibilita hablar de entornos donde prima el modo humorístico. Como veremos a lo largo de este capítulo y del siguiente y como ya apuntábamos en Ruiz Gurillo (2012: 110), la ironía y el humor actúan en dichas secuencias como estrategias de solidaridad grupal.

6.5. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LAS SECUENCIAS CONVERSACIONALES

Pasaremos a continuación a comentar los aspectos cuantitativos más reseñables. Así, el corpus de 148 secuencias ofrece una visión completa de cómo se comportan la ironía y el humor en la conversación espontánea. En primer lugar, se corrobora el hecho de que buena parte de las secuencias (60) cumplen el PIM, es decir, la ironía se limita a una única intervención (lo que se indica con la clave M1). Sin embargo, el corpus ofrece una gran cantidad de resultados relativos a la continuación de la ironía y el humor a lo largo de dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho o más intervenciones. En estos casos se han empleado las claves D2, D3, D4, D5, D6, D7, D8 y, por último, Dn para indicar que la ironía se prolonga más allá de ocho intervenciones (figura 6.2).



60
50
40
30
20
10
0
60
21
14
13
13
4
4
7
11
Serie 1
M1
D2
D3
D4
D5
D6
D7
D8
Dn

FIGURA 6.2. Intervención única (M1) o extensión de la respuesta (D2), (D3), etc.

En cuanto a los porcentajes, los casos que cumplen el PIM, esto es, los que se limitan a una única intervención, suponen un 39,18%, frente al 60,82% donde se responde de algún modo (figura 6.3).

Por lo que se refiere al tipo de respuesta, en 11 casos se responde a lo dicho (12,5%), en 20 a lo implicado (22,72%), en 11 se hace con risas (12,5%) y en 46 la respuesta es mixta (52,27%), es decir, se responde a lo dicho o a lo implicado y se combina con risas (figura 6.4).

Como puede observarse, dichos resultados no coinciden con los ofrecidos por Kotthoff (2003), pues en las 51 secuencias irónicas de conversaciones privadas que analiza, la respuesta más habitual es a lo dicho (50,9%), mientras que en nuestro corpus las respuestas a lo dicho suponen el 12,5% y el porcentaje más alto (52,27%) corresponde a las respuestas mixtas.

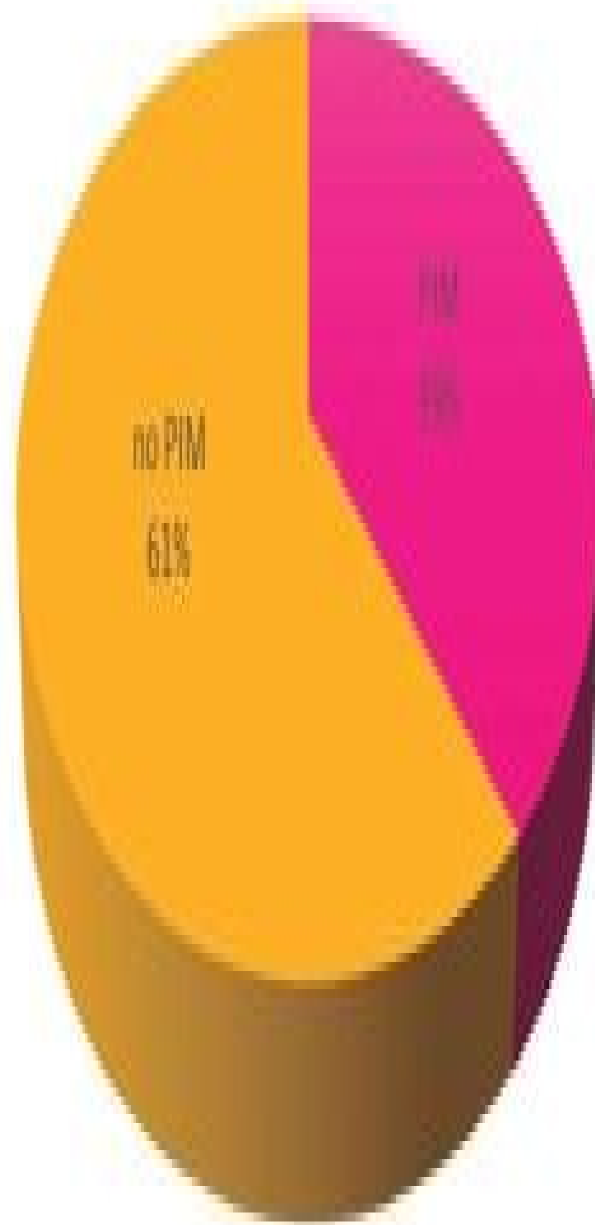
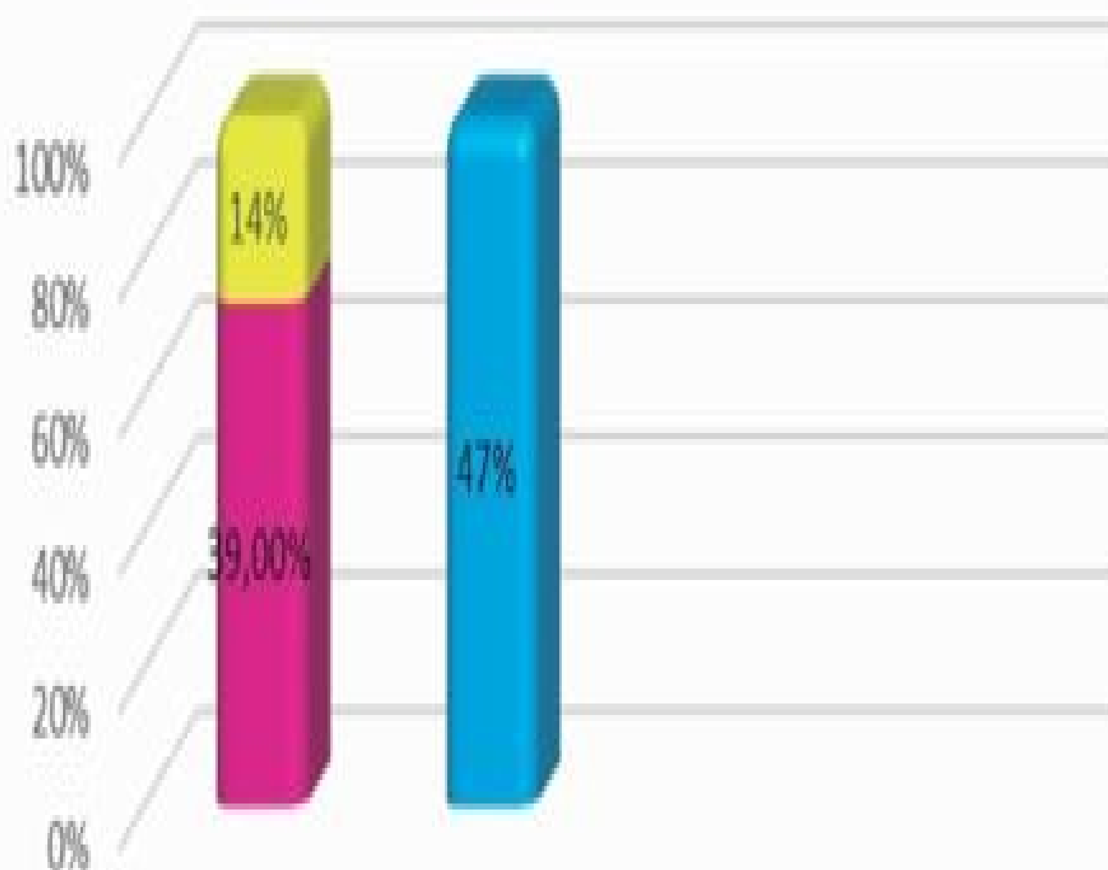

PIM
no PIM
61%
PIM
no PIM

FIGURA 6.3. Comportamiento de las secuencias irónico-humorísticas en la conversación coloquial


12,5%
12,5%
22,72%
52,27 %
Risas
Dicho
Implicado
Mixta

FIGURA 6.4. Tipos de respuesta (D2-Dn).

Como bien manifiestan Attardo y su colaboradores en diversos trabajos (Eisterhold et al., 2006; Attardo et al., 2011 y Attardo et al., 2013), la ironía se concentra en una única intervención la mayor parte de las veces y, cuando es respondida, la respuesta se da en una intervención subsiguiente que preferentemente se completa con risas. Así, el primer hecho viene corroborado por los datos, ya que un 39% de las secuencias respeta el PIM (M1) y un 14% continúa la ironía en una intervención subsiguiente (D2), lo que supone un 53% del total. De este modo, podríamos decir que la ironía prototípica es aquella en la que se interrumpe la conversación con una única intervención irónica o a la que se añade una intervención subsiguiente (figura 6.5).



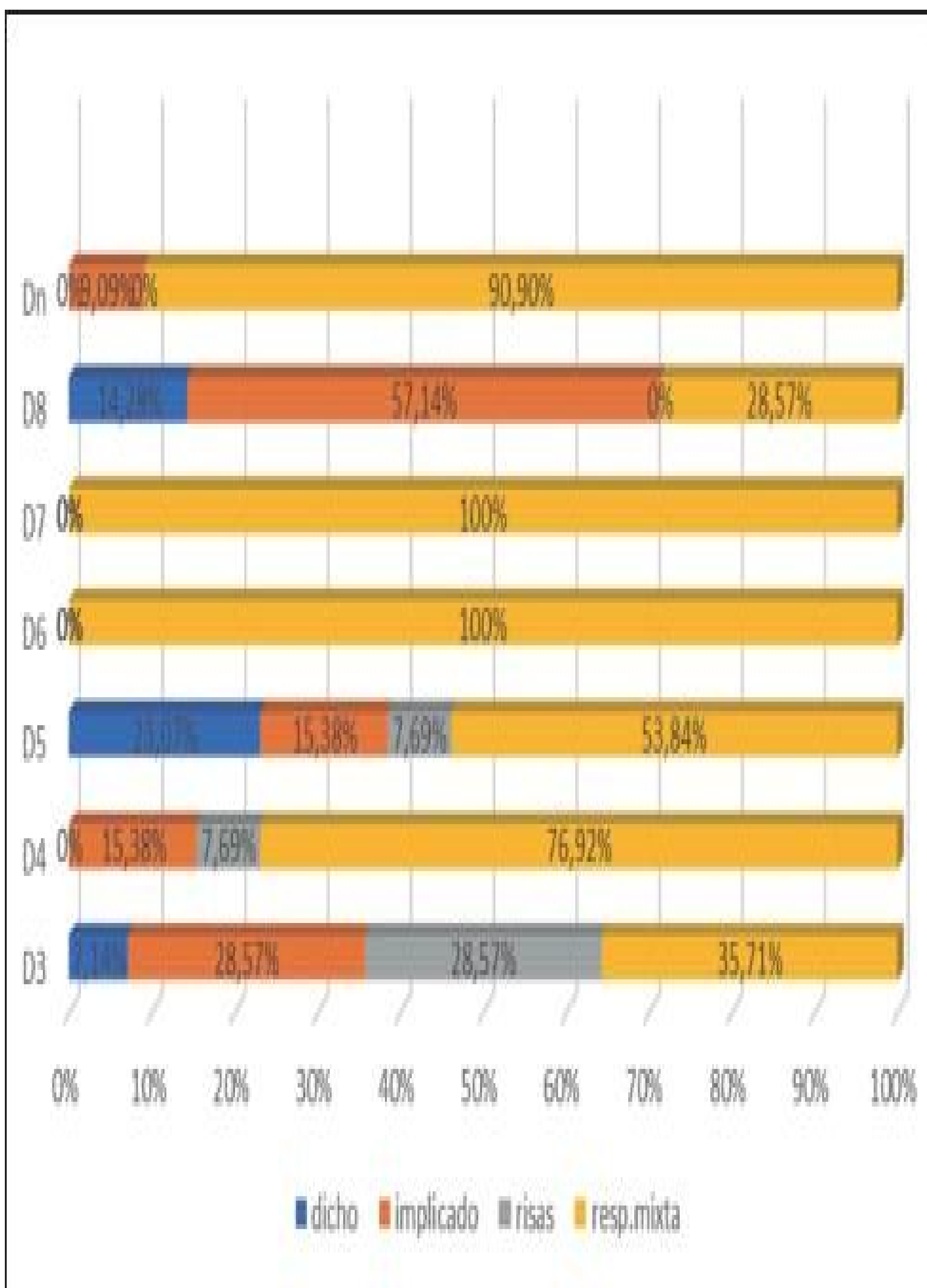
100%
80%
60%
40%
20%
0%
14%
39,00%
47%
Ironía prototípica: 53%
Ironía no prototípica: 47%
PIM
D2

FIGURA 6.5. Ironía prototípica y no prototípica en el corpus de Val.Es.Co.

Sin embargo, frente a lo expresado por Attardo y su equipo, el corpus de secuencias coloquiales no corrobora el hecho de que la ironía se responda habitualmente con risas, pues esto solo ocurre en el 12,5% de los casos, mientras que en el 52,27% la respuesta es mixta, en el 22,72% se responde a lo implicado y en el 12,5% a lo dicho (como se representa en la figura 6.4).

A la hora de valorar el tipo de respuesta ofrecida a lo largo de dos intervenciones o más, se ha tenido en cuenta la totalidad de la respuesta y no únicamente la de la primera intervención, como sí ocurría en el caso de D2. Este hecho ofrece unos resultados en los que destaca que, cuanto más se prolonga la respuesta a lo largo de diversas intervenciones, más común es encontrar respuestas mixtas (figura 6.6).

De entre estos datos destacan especialmente las respuestas ofrecidas a lo largo de un número de intervenciones superior a ocho. En este caso, lo más frecuente (90,90%) es la respuesta mixta en la que se combinan la risa y una respuesta a lo implicado, preferentemente, aunque a veces también a lo dicho. Solo en uno de los casos, lo que representa el 9,09%, la respuesta ofrecida no incluye risas y solo se responde a lo implicado.



Dn
9,09%
90,90%
D8
57,14%
0%
28,57%
D7
0%
100%
D6
0%
100%
D5
15,38%
7,69%
53,84%
D4
0%
15,38%
7,69%
76,92%
D3
28,57%
28,57%
35,71%
0%
10%
20%
30%
40%
50%
60%
70%
80%
90%
100%
dicho
implicado
risas
resp.mixta

FIGURA 6.6. Tipos de respuesta (D3-Dn): a lo dicho, a lo implicado, con risas o mixta.

Por otra parte, el hecho de que haya un aumento progresivo de respuestas mixtas cuantas más intervenciones están implicadas corrobora el hecho de que la ironía continuada facilita un marco idóneo para el humor, como explicaremos en el análisis de ejemplos.

6.6. ANÁLISIS CUALITATIVO DE LAS SECUENCIAS CONVERSACIONALES

Comentaremos a continuación, de forma pormenorizada, lo encontrado en el corpus de 148 secuencias irónico-humorísticas.

6.6.1. La ironía en una única intervención

Cuando se cumple el PIM (39% de los casos), la secuencia contiene una única intervención que, por lo común, consiste en una ironía. Dicha intervención no es continuada, por lo que el resto de participantes no aceptan el modo irónico (mode adoption) (Attardo, 1997).

El caso más evidente es el que representa (38), donde G comenta de forma irónica lo que ha dicho previamente E. En este caso, la nota que ha añadido el transcriptor es básica para entender el sentido irónico del enunciado. Como vemos, la ironía no es continuada por E, que responde de manera seria:

(38)

E: ves yo no lo acepto/ no sé por qué/ yo [tengo admitido↑=]

G: [pues oye yo- yoo]

E: = igual es que soy racista↓ y aún noo// pero yo veo un negro↑ y m- me da

vamos me da

G: ¿también eres racista→ tía?[3]/ no fastidies ¿qué te va a dar un negro?§

E: § no lo

sé/ hombre/ yo ahora mismo veo un negro↑/ y estoy así// pero yoo no// no lo sé/ son cosas

(Conversación [L.15.A.2], secuencia 18)

Como vemos, E responde de manera seria a G, por lo que no acepta el modo irónico que G ha empleado.

Asimismo, resulta habitual que en estos discursos informales uno de los participantes retome de forma irónica algo que ha dicho de forma no irónica su interlocutor. Dichos ejemplos, como ocurre en (39), se explicarían como un eco o uso ecoico (Wilson, 2000) o como ocurrencia jocosa (quip) (Hay, 2000; Holmes y Marra, 2002b). Así ocurre en (39), donde V retoma las palabras de R ("PUDRIRME") para responder de manera irónica:

(39)

P: ¿qué váis a hacer este fin de semana?

R: quedarme en mi casa↑ y PUDRIRME

V: (RISAS) ¡PUDRIRTE! // ¡jolines ↑ Raquel!

(Conversación 7, secuencia 77)

Otra de las circunstancias en las que se usa la ironía en las secuencias conversacionales es aquella en la que se emplea el discurso representado (Rutter, 2001; Holmes y Marra, 2002a), principalmente en forma de discurso directo. El hecho de que se trate de una estructura polifónica favorece que la ironía no se adscriba al locutor 1, identificado con el participante, sino al locutor del que se habla en dicha intervención.

La intervención puede organizarse también en torno a un pensamiento representado en discurso directo, combinando las técnicas de discurso representado y ocurrencia jocosa. Algunos ejemplos evidencian de manera más fehaciente la intención irónica al desarrollar en una intervención, que no es continuada, una historia fantástica, similar a las analizadas por Priego Val-verde (2003) para el francés o Kotthoff (2011) para el alemán. En (40), I comenta que llamó por teléfono a una amiga, P, pero que no la encontró y le dejó un mensaje en el contestador. Sin embargo, C expresa de manera irónico-humorística lo que él le hubiera dejado grabado en el contestador:

(40)

I: [¡ay! yo la he llamado] hoy y no la han encontrao↑ §

G: § (( ))

C: que yo- [yo hubiera-=]

I: [noo↓ en Fuentees]

C: = yo hubiera dicho otra COSA guay §

I: § [noo↓ no↓ ella estaba en Fuentes[4] porque tu hermana me ha dicho Inés↓ la he buscao por todos los sitios y no la veo↓ no esTÁ // o sea que deben estar en Fuentes]

C: § [yo hubiera dicho aunque te parezca que soy yo↑ no soy yo / si quieres saberlo déjame tu teléfono/ si eres tía déjame tu teléfono↓ si eres] tío olvídame §

G: § no sé

A: sí↓ pero yo no puedo

(Conversación 2 [L.10.A.1], secuencia 51)

Por otra parte, en la conversación espontánea española no es extraño que un mismo participante lleve a cabo diversas intervenciones sobre el mismo tema conversacional. En este sentido, la situación de una intervención irónica puede duplicarse en una segunda o tercera intervención del mismo participante. Así lo vemos en (41), donde B le pregunta a A sobre la especialidad que hizo en la carrera de Magisterio. A genera hasta cuatro intervenciones irónicas sobre el mismo tema que no son respondidas B. Por lo tanto, el modo humorístico de A

se combina con el modo serio de B:

(41)

B: § y tú ¿qué especialidad hiciste?

A: preescolar

B: preescolar/ sí↓ ya/ [ya lo sabía ¿no? peroo]

A: [a mí los nanitos pequeños→] (RISAS) ya

B: ¿qué es/ porque te gustan más los niños pequeños [oo]?

A: [sí↓ sí↓] los niños pequeños son muy buenos (RISAS)/ será porque los domino a lo mejor más/ (¿sabes?)/ que los mayores [me→]

B: [no↓] pero hay que tener mucha paciencia ¿eh?

A: yaa↓ peroo/ yo tengo mucha más paciencia con niños pequeños que con mayores§

B: § ade[más→]

A: [es que] los mayores↑ además a mí seguro que se me comen (RISAS)/ tienes [que tener un SEXTO=]

B: [no↓ yo creo que exige más]

A: = sentido

(Conversación 1, secuencia 44)

6.6.2. Respuesta a lo dicho

Pese a que la ironía localizada en una única intervención se encuentra en el 39% de las secuencias conversacionales analizadas, es posible hallar respuestas que se prolongan a lo largo de diversas intervenciones, como hemos descrito en la figura 6.4. En estos casos la ironía tiene un carácter dialógico, pues es continuada a lo largo de una o diversas intervenciones. Por lo que se refiere a las respuestas a lo dicho, suponen el 12,5% del corpus. El ejemplo más representativo es el de una respuesta localizada en una intervención que responde a lo dicho, como ocurre en (42), donde los participantes comentan que hace tiempo que no han visto a Adela porque tal vez ha tenido una concentración. Obsérvese cómo la respuesta humorística de A se solapa con una intervención de B en modo serio:

(42)

B: [¡oye!] no es por nada pero Adela↑ eeh hace así como un mes↑ // que noo ha aparecido por el centro

C: ¿por qué?

B: [yo no la he visto=]

A: [compitee]

B: = yo no la he visto hacee mira↓ dos reuniones o tres de sector↓ que no lle- no ha venido/ Campobosco↑ no ha venido↓ [hoy↑ no ha venidoo]

A: [en el Campobosco] yo sé que te - nía una concentración

B: [joder tíaa]

C: [(( ))]// ¿concentración de qué↑ de subnormales anónimos?§

B: § [a mí tampo- co me apete- me apetecía=]

A: § [sí/ de kara- tes anónimos]

B: = venir hoy tía y al final miraa// y no me apetecía nada venir hoy↑ ara ya ¡guay! tía/ porque ¡joder!

(Conversación 20, secuencia 79)

De este modo, aunque A comenta que es posible que Adela haya tenido una concentración deportiva y esa es la razón por la que hace tiempo que no la ven, C toma esas palabras para generar su intervención irónica y, tras esta, A responde a lo dicho.

En otros casos, la respuesta a lo dicho no se limita a una única intervención. Un buen ejemplo de ello se produce en (43), donde el participante A hace ironía desautomatizando la unidad fraseológica mandar [a alguien] a freír espárragos. La desautomatización consiste en manipular la forma o el contenido de una unidad fraseológica con determinados fines (Timofeeva, 2008). En este caso, la desautomatización ocasiona un juego irónico que se prolonga a lo largo de cinco intervenciones:

(43)

C: yo mando a freír espárragos

A: ¿quién los ha freído?// ¿tu madre te ha mandado a freír espá[rragos?]

C: [no/ yo] he mandao a mi madre freír espárragos

A: ¿la has mandado a freír espárragos↑ o le has mandado FREÍR espárragos?

C: le he mandado/ freír espárragos

D: ¿perooo espárragos tomateros?// ¿no sabes cuáles son los tomateros?

(Conversación [H.38.A.1], secuencia 6)

En (43), los diversos participantes apoyan el humor (Hay, 2001) y colaboran en la construcción de la secuencia, en la que comparten el modo humorístico desde la primera intervención de C.

6.6.3. Respuesta a lo implicado

Como indicábamos en la figura 6.4, las respuestas a lo implicado suponen el 22,72% del corpus de secuencias conversacionales analizadas. En estos casos, cuanto más se prolonga la respuesta más posibilidades existen de que esta sea a lo implicado y no a lo dicho. De hecho, esta circunstancia genera una ironía continuada que facilita la adopción de un modo irónico-humorístico en la conversación. Así lo ilustra el ejemplo (44) donde, ante la intervención irónica de F, el resto de participantes añaden diversas intervenciones irónicas que responden a lo implicado:

(44)

E: °(vale)°/// (8”) ((¿ ?))// (RISAS)// ((tías↑))// mira lo que dicen estoh / quee/ eel Levante

F: ¿del Levante o- o el Levante?§

E: § el Levante/// quee/

F: °(¿quee pasa?)°§

E: § que beneficia aal pesoe / yy Las Provincias↑ al pepé

F: °(vale/ sí)°// (GOLPES) °(bien)°

B: ¿es así?

(2”)

F: yo creía que Las Provincias es dee-// del bombero torero (RISAS)

B: ¿quién es el bombero torero?/

F: ((eso↓)) el de la boqueta torta[5]

E: el naran- naranjito[6]

F: naranjito// es que tiene mil nombres↓ el hombre ese§

E: § de verdad↓ el de- fensor de la patria→ ahí→

(Conversación 32 [219.A.1], secuencia 92)

Ante los comentarios de F sobre el supuesto director del periódico Las Provincias, son los diversos participantes los que llevan a cabo respuestas donde se responde a lo implicado con “el de la boqueta torta”, “el naranjito”, etc., respuestas que apoyan el humor (Hay, 2001) y que inscriben la secuencia en el modo humorístico. Ello evidencia una burla de los diversos participantes hacia el supuesto director del periódico.

6.6.4. Respuesta con risas

Como se indica en la figura 6.4, el corpus de secuencias conversacionales emplea la risa como única respuesta en el 12,5% de casos, contradiciendo en parte la idea intuitiva de que la risa es una de las respuestas más frecuentes. En (45) es P la que empieza hablando de un tema serio, la guerra del Golfo, pero la llama "la guerra de las galaxias". Por ello, C reacciona con risas que se solapan a la intervención de su interlocutora. Tras ello, también P reacciona con risas retomando sus propias palabras:

(45)

P: [na-] nació en- en/ cuando- cuando/ laa guerra esa que explotó el día quince↑/ ¿ fue enero o febrero?§

J: § enero§

P: § en enero/// ¿eh?§

C: § cuando la guerra/ iba a decir yo

de las galaxias/ pero [(RISAS)]

J: [(RISAS)]

P: así es que [eso pasó y ((   ))=]

C: [ay la- la guerra de las galaxias[7]]

(Conversación [G.68.B.1+G.69.A.1], secuencia 37)

En (46), A emplea una intervención irónica que es respondida con risas. Está contando que se encontró un reloj de oro y fue a la joyería para ver cómo se lo valoraban. Al contarlo expresa en discurso directo, pero de manera irónica, el pensamiento que tuvo cuando el joyero se lo valoró como bueno, pues ella pensó que no valdría mucho y que le darían muy poco dinero por él:

(46)

A: § digo ¿QUE de ponerle la saeta↑ qué me va a cosTAR? dice mil quinientas pesetas/// y yo digo peroo lo repasará usted un poco ¿no? dice sí sí↓ eso↓ además→ en seguida lo vemos/// ∞(y en seguida quitó la caja→ y dice ¡vaya reloj! y dice pues si este reloj es buenísimo)∞/ y mi marido→ OYE↓ ¿pero que es bueno de verdad?/ dice oiga→ dic- que yoo no estoy hablando de cachondeo

C: ¡madre mía!§

A: § digo tú fíjate si por mil pesetas te lo llego a dar (RISAS)

B: [(RISAS)]

C: [(RISAS)]

(Conversación [RB.37.B.1:117-124], secuencia 39)

Como vemos, es el sujeto hablante A quien expresa, en discurso directo y de forma irónica, su propio pensamiento, tras una intervención donde representa de forma no irónica a diversos locutores. Tras ello, dos de los participantes, B y C, responden con risas.

Por otro lado, las características de la conversación coloquial facilitan que la ironía de un hablante pueda prolongarse a lo largo de una intervención discontinua (Grupo Val.Es.Co., 2014) a la que se solapan las risas de otro participante, como ocurre en (47). En esta secuencia, A cuenta su experiencia en clase con alumnos extranjeros y, en concreto, menciona que en el norte de Europa, debido a la que la población es más escasa, hay menos posibilidades de ser infiel. Su historia se va solapando a las risas de B:

(47)

A: bueno pues por lo visto era curioso porque en el norte↑ (RUIDO) eraa- era al revés ¿no?/ y yo↑ [me-=]

B: [claro]

A: = todos menos él/ me han debido ver la cara diciendo ¿y con quién? [(RISAS)=]

B: [(RISAS)]

A: = ¿con quién son infieles? por- porque yo pensaba [bueno ¿allí↑ en el norte? pues no sé↓/ una foca de vez en cuando=]

B: [(RISAS)]

A: = debe haber/// yy me señala una y dice/ °(este es del norte)°§

B: § (RISAS)///

(2»)

(Conversación 31 [218.A.1], líneas 70-76, secuencia 88)

En (47), B apoya a su interlocutor A al responder con risas y, en consecuencia, favorece el humor continuado que esta lleva a cabo (Attardo, 2019).

6.6.5. Respuesta mixta

Como veíamos en la figura 6.4, la respuesta mixta es la más abundante en el corpus (52,27% de casos) y la más frecuente cuando la ironía ocupa seis, siete o más de ocho intervenciones (Dn). Estos casos evidencian que, cuando la ironía se continúa, se genera una secuencia irónico-humorística en la que la respuesta se dirige preferentemente a lo implicado y se combina con risas. Así se manifiesta en (48), donde la ironía se prolonga a lo largo de seis intervenciones y se combinan las respuestas a lo implicado y las risas. Las participantes cuentan una historia relacionada con un huevo a lo largo de una secuencia típicamente humorística:

(48)

C: § tendrías que habernos visto en selectividad a

NOSOTRAS

A: en selectividad a las tres de la mañana↓// aquí la menda[8] y la otra menda que ahora no está [se comieron=]

C: [(RISAS)]

A: = un huevo↓ a las tres de la mañana un huevo hervido↑§

C: § un huevo duro

[(RISAS)]

A: [mira] pero es que cuando veas el vídeo↑ te lo juro que te vas a reír ¿eh?§

B: § en exámenes siempre podríamos traer algo porque (( )) un agobio encima§

A: § [(( ))]

C: § [(( ))] el huevo duro que- que está blando↓ el huevo duro no estaba bastante duro y se nos caía

(Conversación [M.171.A.1], secuencia 125)

En (48) son las hablantes A y C las que co-construyen para B la historia del huevo duro de manera divertida (Priego Valverde et al., 2018). La retroalimentación que se produce entre ellas conlleva que el humor sea continuado, al menos a lo largo de seis intervenciones. En consecuencia, la secuencia solo se puede interpretar en modo humorístico.

6.6.6. Facilitando el modo humorístico

Como estamos viendo, cuando las respuestas se localizan en diversas intervenciones resulta más frecuente encontrar secuencias propiamente humorísticas. Evidentemente, los rasgos coloquializadores, como la igualdad social, la relación vivencial de proximidad, el marco de interacción no marcado o la temática no especializada van a favorecer la aparición de dichas secuencias, que suponen el 47% del corpus total. Desde nuestro punto de vista, tanto estos rasgos coloquializadores, como los primarios, entre los que destacan el dinamismo conversacional entre hablante y oyente o la retroalimentación, favorecen el humor continuado y colaboran en determinadas secuencias en las que el modo humorístico triunfa[9].

Un buen ejemplo de ello es (49), donde encontramos una secuencia humorística protagonizada por tres mujeres de menos de 25 años y de nivel medio. Las participantes hablan del juego llamado Tabú y, a partir de ahí, generan una secuencia humorística:

(49)

A: [tía lo del] tabú ¿no sabes lo que es?

B: eso de- eso de- de§

A: § no tienes que saber la palabra↑ y te dan unas cosas que no puedes nombrar§

C: § ¡aah!

B: es una parida↓ yo juego con gente

A: no↓ pero si juegas con gente

C: (( )) [((auten-))=]

A: [al estilo]

C: = ((auténtico))

A: al estilo Cristina Mateu te ríes ¿eh? ¡hombre! jugando con ella↑ nos tocóle tocó decir masovero[10] y empezó los que viven más [p'alla]

C: [le tocó decir]

¿qué?§

A: § Cristina Mateu

C: le tocó decir ¿qué?

A: masovero

B: ¿masovero?§

A: § [sí]

C: [¿eso] qué es?[11] [(RISAS)=]

A: [cha (( )) un pueblerino[12]]

C: = (RISAS) [(RISAS)]

A: [y para decir masovero] no podía decir ni campo ni nada y decía los que están más p'allá↑ y todo el mundo ovni extraterrestre (RISAS) no no más p'allá pero un poco más p'acá[13] [y mira]

C: [más] p'allá o menos

A: pues sí sí ¿eh? que te lo juro

C: ¿y al final lo adivinastéis?[14]

A: no

C: mas sobero[15] [(RISAS)]

B: [(RISAS)]

A: [(RISAS)] (( ))// pero hija↑ puedes decir [un hombre]

C: [más obrero] mi- ra ↓ más obrero pero sin la erre y ya está ¿eso lo puedes decir?[16]§

A: § no no/

noo ni eso ni diminutivos§

C: § (RISAS)§

A: § si me lo dejas (( ))§

C: § masoverito

(RISAS)

(Conversación[M.171.A.1], secuencia 126)

En (49) se emplean estrategias discursivas, como la referencia a persona (term of address) (Holmes y Marra, 2002b) al referirse a una persona que conocen, Cristina Mateu. También las técnicas de la ocurrencia jocosa (quip) y la baza lúdica (trumping) (Veale et al., 2006: 306; Brône, 2008), al utilizar algunos enunciados basados en la deformación de diversas palabras, como masovero, masoverito…, que se agudiza con el eco deformado con intenciones humorísticas (masovero, más obrero, más sobero…). Dichas estrategias esconden ciertos indicadores humorísticos, como la paronimia, presente en todas estas invenciones humorísticas. Además, como vemos, recogen algunas de las técnicas retóricas descritas en el capítulo 4 para el monólogo humorístico. Aunque la hablante A es la que cuenta la anécdota divertida en torno al juego del Tabú, el resto colabora en esta secuencia humorística, apoyando el humor (Hay, 2001) ya sea con las risas, ya produciendo ocurrencias jocosas y bazas lúdicas que sitúan toda la secuencia en el modo humorístico.

También en conversación coloquial es frecuente encontrar textos propiamente humorísticos, como el chiste. En estos casos los diversos participantes colaboran en la historia, bien con añadidos al chiste o bien con comentarios acerca de su apreciación y comprensión, corroborando así el mantenimiento del humor continuado (Alvarado, 2013a y 2016a; Attardo, 2019). Así ocurre en (50), donde participan tres mujeres de menos de 25 años, de nivel sociocultural medio. De hecho, el rasgo coloquializador de la igualdad social favorece el modo humorístico. Por otra parte, se aborda el tema no especializado de los preservativos que, aunque en otros contextos se consideraría tabú, aquí apoya el humor. Todo ello favorece el desarrollo de dicha secuencia:

(50)

B: los Control

A: ¿los que?

C: los preservativos Control

B: porque no te importaría ¿no?

C: ¡ay! ¿os sabéis el chiste este? ¿no?

A: ¿cuál?

C: ¿me da un preservativo↑ Control[17]?/// no sino- no no el que va ostras[18] va un gnomo a una farmacia§

B: § ¿un gnomo?

C: un gnomo síí un gnomo[19] y el gnomo

A: un gnomo de gnomo[20]

B: un gnomo de gnomo[21] [(RISAS)=]

A: [(RISAS)]

C: [(RISAS)]

B: = (( ))

C: ¿David el gnomo?

B: (( ))

C: (( )) y dice ¿me da un preservativo? y dice ¿con trol? y dice no sin trol [(RISAS)]

A: [(RISAS)]

B: [(RISAS)] eso es muy malo Elena ¿visteis el lunes Genio y figura[22]? porque es muy↑ malo[23]

(Conversación [M.171.A.1], secuencia 129)

Estos ejemplos corroboran específicamente que el humor continuado está relacionado con rasgos primarios, como la ausencia de planificación y la retroalimentación entre hablante y oyente. Además, los diversos rasgos coloquializadores también lo favorecen, de manera que la secuencia se desarrolla en un modo humorístico que se continúa a lo largo de diversas intervenciones.

6.7. CONCLUSIONES

Todos los aspectos observados en este capítulo permiten deducir que la conversación coloquial española emplea el humor con sus propias estrategias. Aunque en un gran número de casos se cumple el PIM, es decir, la ironía se limita a una única intervención (39,18%), existe un amplio porcentaje (60,82%) donde se responde de algún modo. Si sumamos el mantenimiento del PIM con una única respuesta obtenemos la ironía prototípica, representada por un 53% del total. Ahora bien, los datos confirman una notable tendencia a continuar el humor, que va más allá de las tres intervenciones que establece Attardo (2019) para hablar de humor continuado.

De hecho, frente a lo expresado por Attardo y su equipo en sus diversos trabajos, nuestro corpus de secuencias coloquiales no corrobora el hecho de que la ironía se responda habitualmente con risas, cosa que solo ocurre en el 12,5% de los casos. Sin embargo, los datos muestran que la respuesta puede ser mayoritariamente mixta (52,27%), o que se responde a lo implicado (22,72%) o a lo dicho (12,5%). Uno de los hechos que hemos observado es que el aumento progresivo de respuestas mixtas a lo largo de una secuencia favorece el humor continuado (Attardo, 2019).

Al tratarse de un corpus propiamente de conversación coloquial y no de uno construido ad hoc para lograr ironía y humor, se detecta una frecuencia mucho mayor de este tipo de secuencias. En ellas, los participantes emplean la ironía y el humor como estrategias de solidaridad grupal o de afiliación, de manera que fomentan el modo humorístico en el que se inscriben dichas secuencias. Así, se genera un modo lúdico entre los participantes (Priego-Valverde, 2003: 177; Priego-Valverde et al., 2018) y la co-construcción de la secuencia (Kotthoff, 2011) facilita que el humor sea continuado (Attardo, 2019). En dichas secuencias se apoya el humor (Hay, 2001) con comentarios graciosos, risas u otros

procedimientos. Además, resulta curioso que, pese a tratarse de un discurso no propiamente humorístico que está gobernado por la espontaneidad y la falta de planificación, los participantes empleen técnicas similares a las de la comedia de stand-up –que han sido descritas de manera pormenorizada en el capítulo 4–, como el discurso representado, la baza lúdica, la ocurrencia jocosa o la referencia a persona.

Aunque se han mencionado algunas de las estrategias empleadas en la conversación, conviene ampliar el foco y relacionarlas con la variable sexo y el tipo de secuencia que se lleva a cabo. Presumiblemente, las conversaciones de mujeres usarán el humor de modo diferenciado a como lo hacen los hombres. Por otra parte, en las conversaciones mixtas es posible que se observen diferencias si es el hombre el que genera el humor o la ironía o si es la mujer quien lo hace. Esta será precisamente nuestra tarea en el capítulo 7.

▪

[1] Sobre esta idea, el autor indica concretamente que “large-scale corpus studies focusing on the interactional grounding of humorous phenomena in spontaneous face-to-face interaction are still scarce” (Brône, 2017: 263).

[2] De hecho, como bien indica Kotthoff (2000: 64), la risa es el indicador de la presencia del humor por excelencia.

[3] Entre risas.

[4] Pueblo de la provincia de Teruel.

[5] Valenciano “el de la boca torcida”.

[6] Alusión al político valenciano Vicente González Lizondo, defensor del regionalismo valenciano anticatalanista y de corte conservador. Cuando subía al estrado del Congreso de los Diputados como parlamentario, solía poner encima del atril una naranja. De ahí el apodo de Naranjito.

[7] Entre risas.

[8] Se escucha un ruido.

[9] Para Attardo (2019: 206), el humor continuado es el resultado de un circuito de retroalimentación (feedback loop) donde destacan aspectos como la expresión facial, la influencia de las células espejo en los destinatarios, las reacciones, etc.

[10] Masovero proviene del catalán masover y se refiere a un labrador que vive en masía ajena y que cultiva las tierras anejas a cambio de una retribución.

[11] Entre risas.

[12] Entre risas.

[13] Entre risas.

[14] Entre risas.

[15] Entre risas.

[16] Entre risas.

[17] Marca de preservativos.

[18] Entre risas.

[19] Entre risas.

[20] Entre risas.

[21] Entre risas.

[22] Programa de televisión donde intervenían varios cómicos que contaban chistes.

[23] Se intercalan las risas de C.

7. LA CONVERSACIÓN COLOQUIAL DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

7.1. INTRODUCCIÓN

Una vez observados los rasgos conversacionales que afectan al uso de la ironía y el humor en la conversación coloquial, nos disponemos a analizar la influencia de la variable sexo en la conformación de las secuencias irónicohumorísticas. Conviene recordar aquí algunas de las ideas vertidas en el capítulo 3 en torno a ello. Como vimos en el apartado 3.5, se resumen en un conjunto de estrategias que, perfiladas a partir de la variable sexo, serían las siguientes:

–El humor, que es un medio de autoprotección o de afrontamiento de los problemas, también sirve para reforzar la masculinidad, la feminidad u otros géneros (Coates, 2003).

–Los hombres optan por un humor más relacionado con el poder, por lo que emplean un tipo de humor más combativo. Las mujeres, en cambio, prefieren uno que se apoye en la solidaridad y en la intimidad, por lo que frecuentemente el humor les sirve como procedimiento de afiliación (Barreca, 2001; Coates, 2003 y 2014; Yus, 2016).

–Los hombres, en conversaciones de hombres, emplean un humor basado principalmente en la burla. Las mujeres, en conversaciones de mujeres, suelen desvelar asuntos o problemas personales (Hay, 2000; Lampert y Ervin-Tripp, 2006; Coates, 2014).

–El autohumor es diferente según el sexo. Las mujeres lo usan con otras mujeres, mientras que los hombres no suelen emplearlo con otros hombres. Sin embargo, en conversaciones mixtas las mujeres optan por no usarlo y, en

cambio, los hombres emplean ocurrencias autodespreciativas (Lampert y Ervin-Tripp, 1998 y 2006).

Estas ideas nos sirven de guía para observar lo encontrado en el corpus de secuencias irónico-humorísticas. Además, nos apoyamos en una investigación previa de M.ª Belén Alvarado sobre el humor en la conversación coloquial española y, en concreto, sobre el humor fallido. Así, Alvarado (2013, 2014, 2016a y 2016b) analiza un total de ocho conversaciones y lleva a cabo las siguientes precisiones:

–Las mujeres emplean más humor continuado. En cambio, en los intercambios entre hombres prima el humor fallido (Alvarado, 2016a: 210).

–El grado de familiaridad y proximidad entre mujeres favorece la aparición de la ironía y el humor y, en consecuencia, que este se prolongue de manera continuada. Cuando el humor falla entre mujeres, se debe a la intención de proteger la imagen de los interlocutores (Alvarado, 2016a: 211). Así, tras el tema humorístico se retoma el tópico serio.

–En las conversaciones entre hombres prevalece el humor fallido, por lo que el interlocutor reconoce, comprende y aprecia el humor, pero no lo expresa.

Como vemos, tales ideas acerca de la conversación coloquial española coinciden a grandes rasgos con las expresadas en el ámbito internacional, por lo que se refrendan inicialmente dichas tendencias. Con el objeto de corroborar o desmentir tales hipótesis, presentaremos a continuación el análisis cuantitativo de las secuencias extraídas de conversaciones de mujeres, de conversaciones de hombres y de conversaciones mixtas (apartado 7.2) y, finalmente, expondremos un conjunto de apreciaciones cualitativas sobre cómo usan el humor los hombres y las mujeres (apartado 7.3). Todo ello nos llevará a determinar algunas

tendencias del uso del humor por parte de hombres y mujeres en la conversación coloquial española (apartado 7.4).

7.2. ANÁLISIS CUANTITATIVO DE LAS SECUENCIAS CONVERSACIONALES SEGÚN EL SEXO

Aunque existe un porcentaje de secuencias de las que no se dispone de los rasgos relativos a la variable sexo (31 de 148, es decir, el 20,94%), en el resto de los casos la información que arroja el corpus en cuanto al tipo de respuesta es altamente revelador. Las secuencias pertenecientes a las conversaciones de mujeres son 38, las de hombres, 26 y las mixtas, 52 (figura 7.1).

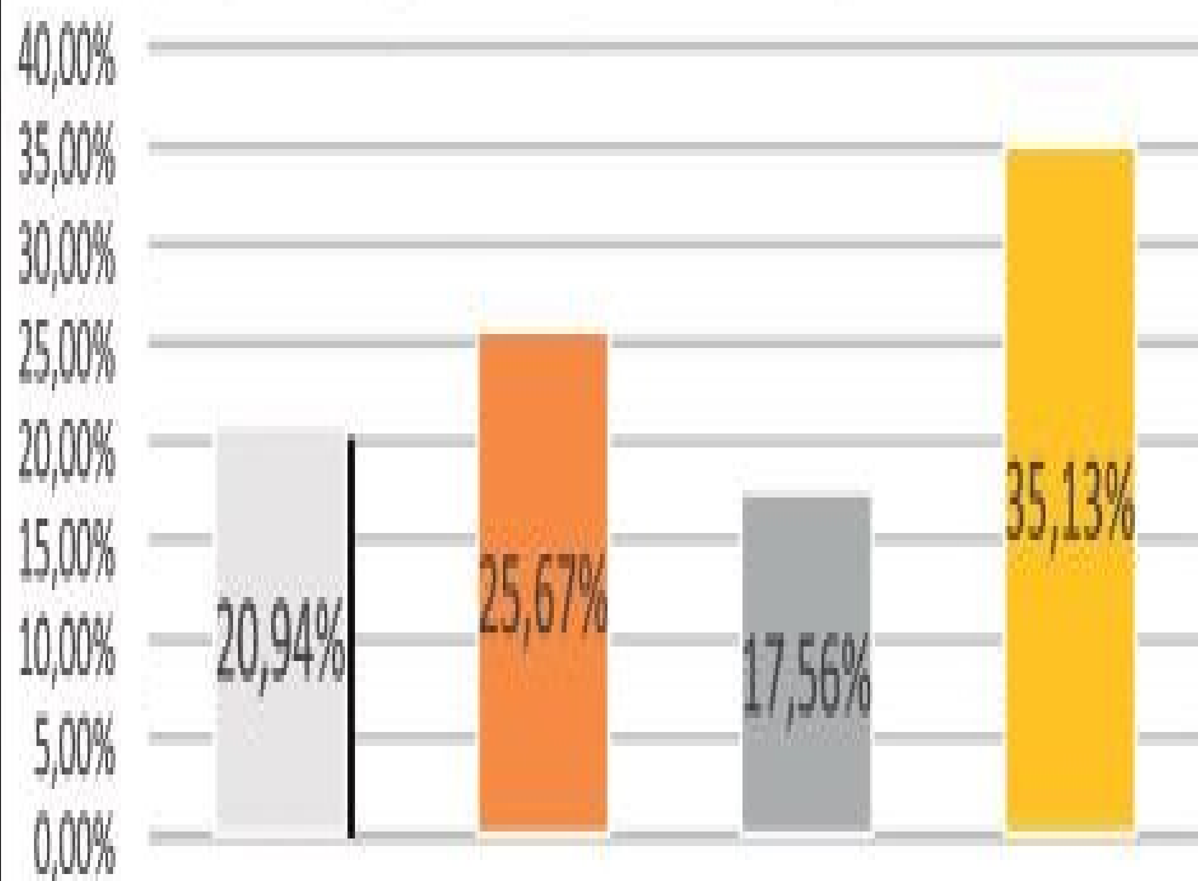

40,00%
35,00%
30,00%
25,00%
20,00%
15,00%
10,00%
5,00%
0,00%
20,94%
25,67%
17,56%
35,13%
Conversaciones sin datos
Conversaciones de mujeres
Conversaciones de hombres
Conversaciones mixtas

FIGURA 7.1. Representación en el corpus de secuencias según la variable sexo.

Estos datos permiten llevar a cabo un análisis cuantitativo del tipo de respuesta que se produce en cada caso. En cuanto a las conversaciones de mujeres, el principio de interrupción mínima (PIM) resulta poco representado, pues únicamente en el 23,68% de los casos no hay ninguna respuesta a la ironía. Cuando se responde, el porcentaje más amplio viene representado por una única respuesta (21,05%, D2). La prolongación de las respuestas (D3, D4, etc.) suma un porcentaje desigual de secuencias (figura 7.2).

Como se observa, la intervención irónico-humorística es respondida en el 76,32% de los casos, frente al 23,68% de aquellos donde se circunscribe a una única intervención. De este modo, los datos corroboran inicialmente la afirmación de Alvarado (2016a) de que en las conversaciones de mujeres prima el humor continuado (figura 7.3).

En cambio, las secuencias de las conversaciones de hombres permiten corroborar en esencia el PIM, debido a que en el 42,31% de los casos la ironía se reduce a una única intervención. Sin embargo, frente a lo que ocurre en las conversaciones de mujeres, en las de hombres el tipo de respuesta circunscrita a una única intervención o a varias se reparte de un modo más equitativo (11,54%, D2; 15,38%, D3; etc.) (figura 7.4).


9; 23,68 %
8; 21,05 %
3; 7,89 %
6; 15,69%
2; 5,26%
3; 7,89 %
1; 2,63 %
1; 2,63 %
5; 13,16 %
0
1
2
3
4
5
6
7
8
9
M1
D2
D3
D4
D5
D6
D7
D8
Dn

FIGURA 7.2. Porcentaje del tipo de respuesta en las conversaciones de mujeres.

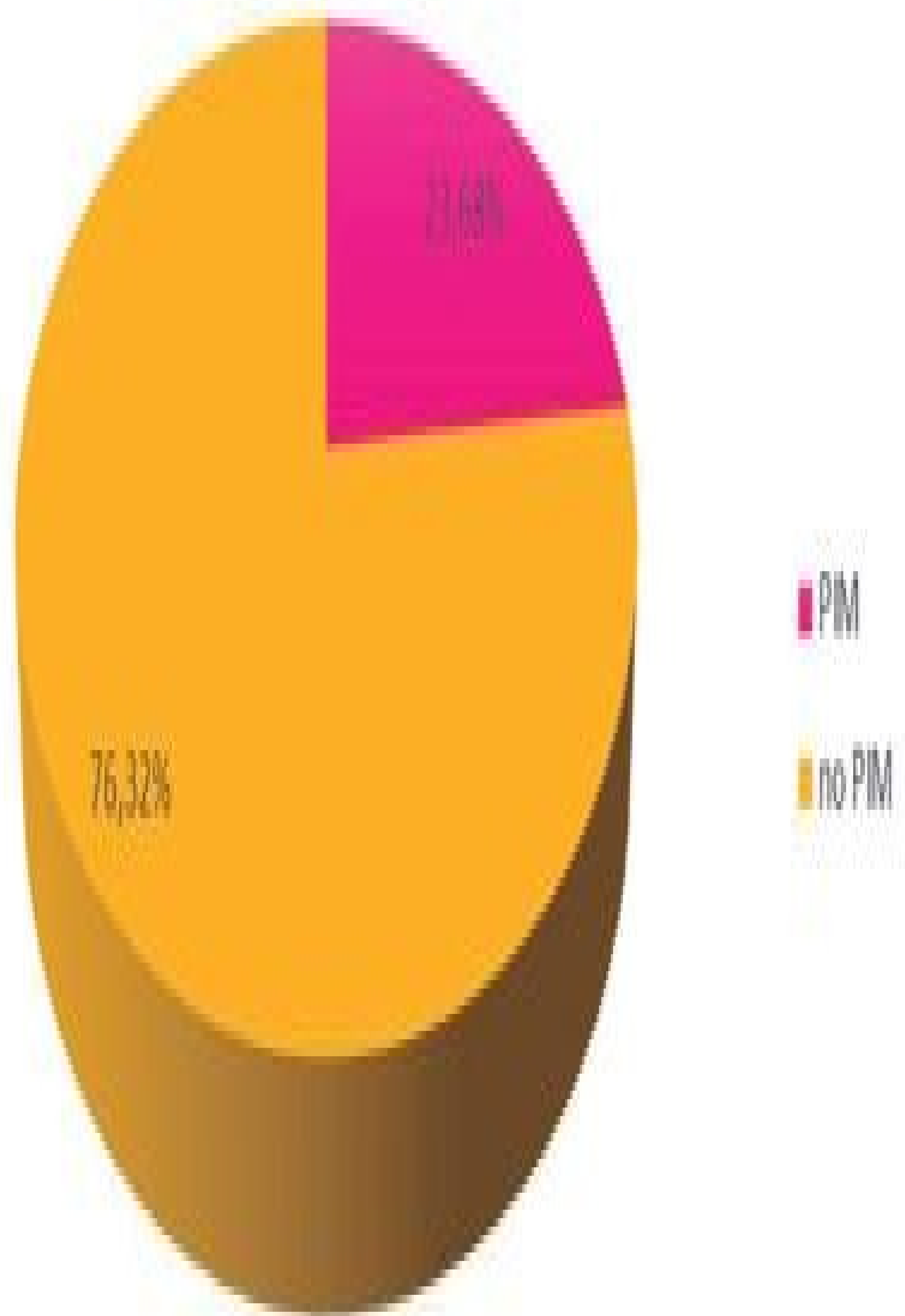

23,68%
76,32%
PIM
no PIM

FIGURA 7.3. Porcentaje del PIM en las conversaciones de mujeres.

Por lo que afecta al mantenimiento del PIM o su respuesta, nuestro corpus no corrobora los datos de Alvarado (2016a), quien explica que en conversaciones de hombres prima el humor fallido. En cambio, nuestro corpus muestra que en el 57,68% de los casos se incumple dicho principio, por lo que el humor no falla, sino que se responde de algún modo, lo que permite crear una secuencia irónico-humorística continuada (figura 7.5).

Curiosamente, el patrón que observamos en conversaciones homogéneas en cuanto al género se rompe en el caso de las conversaciones mixtas, en las que prima el PIM (58,82%) frente a algún tipo de respuesta, que se reparte de manera bastante equitativa entre una (5,88%, D2) o varias intervenciones (5,88%, D3; 5,88%, D4; 13,73%, D5; etc.) (figura 7.6).



12
10
8
6
4
2
0
11; 42,31 %
3; 11,54 %
4; 15,38 %
2; 7,69 %
2; 7,69 %
2; 7,69 %
2; 7,69 %
M1
D2
D3
D4
D5
D6
D7
D8
Dn

FIGURA 7.4. Porcentaje del tipo de respuesta en las conversaciones de hombres.

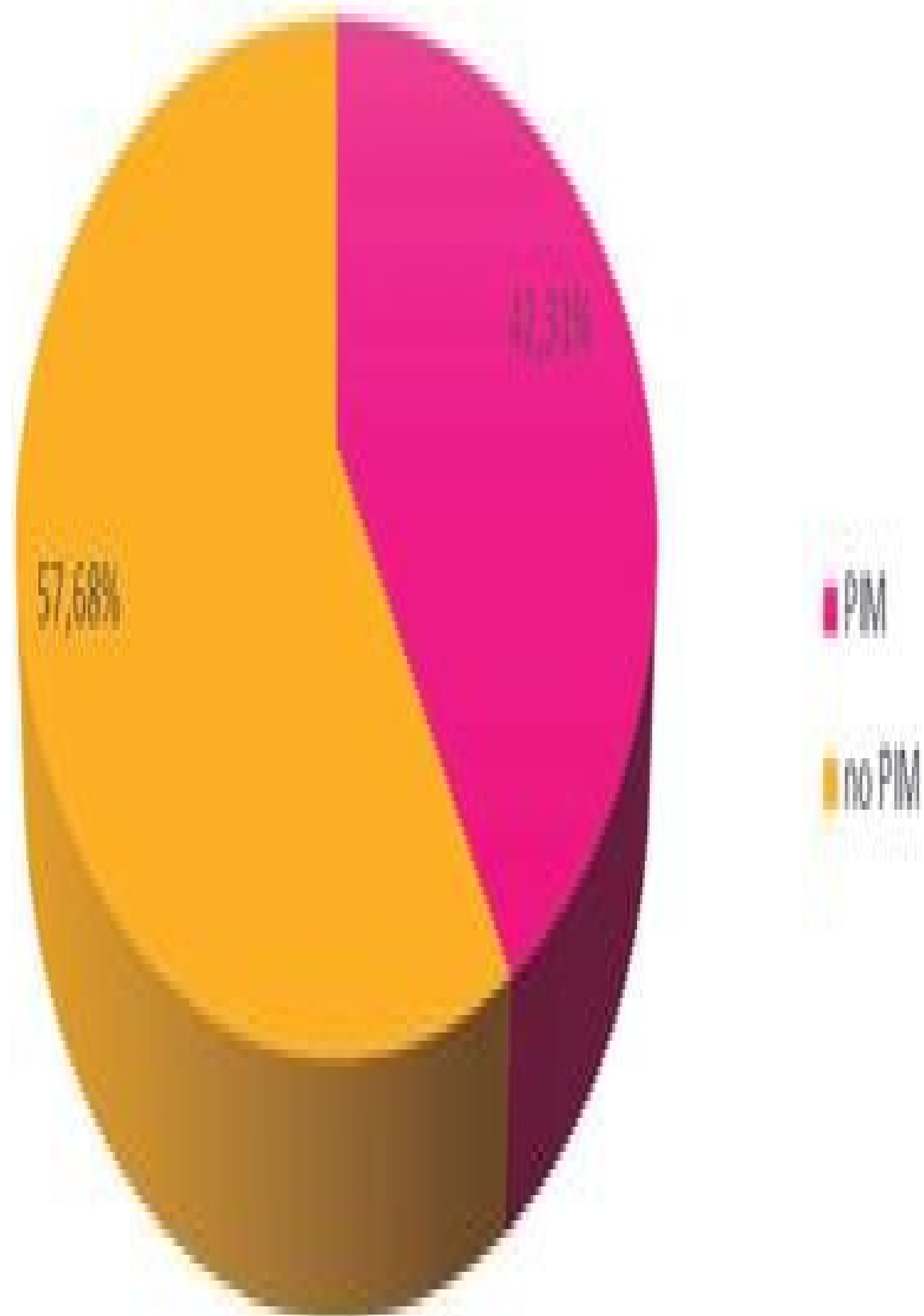
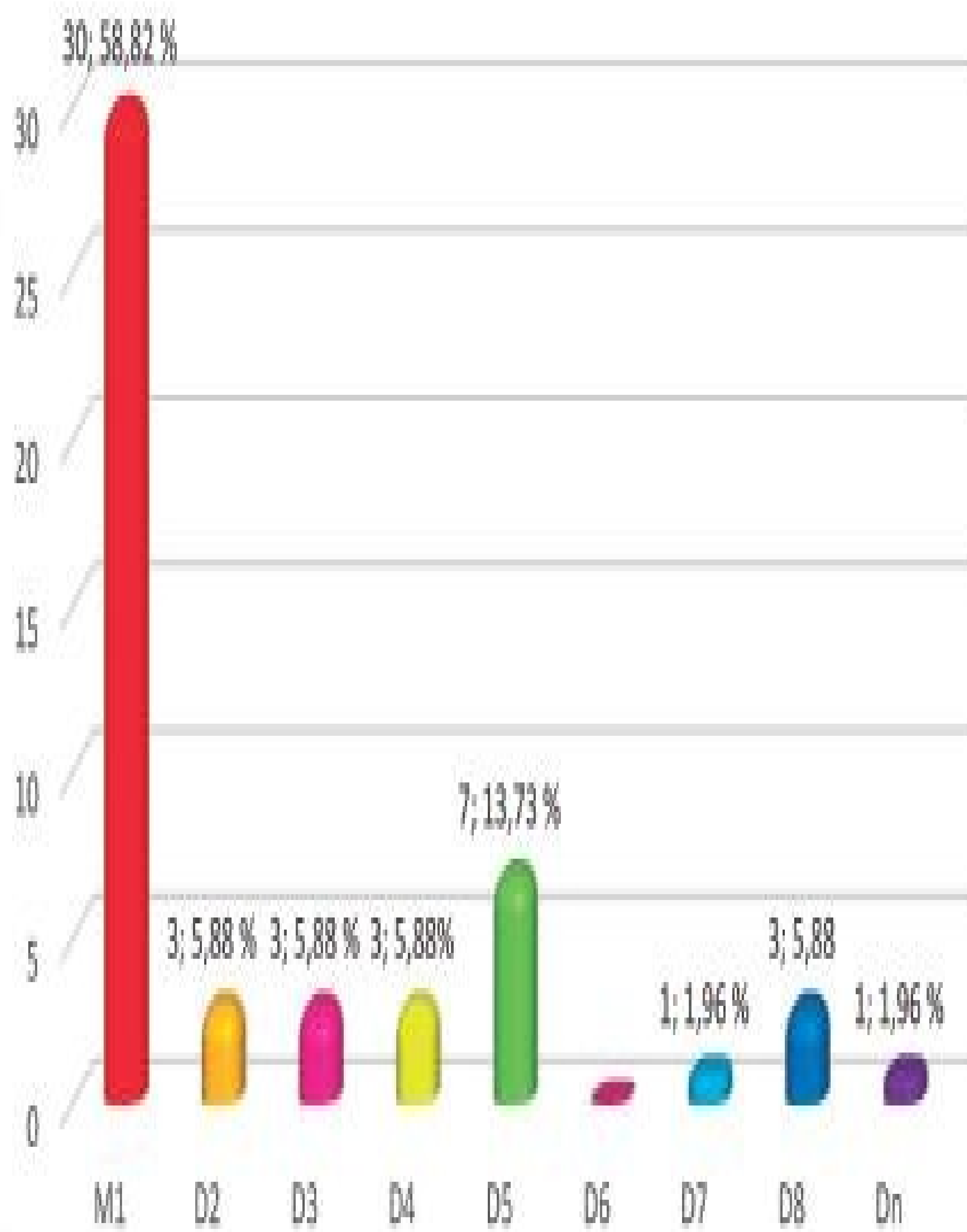

42,31%
57,68%
PIM
no PIM

FIGURA 7.5. Porcentaje del PIM en las conversaciones de hombres.

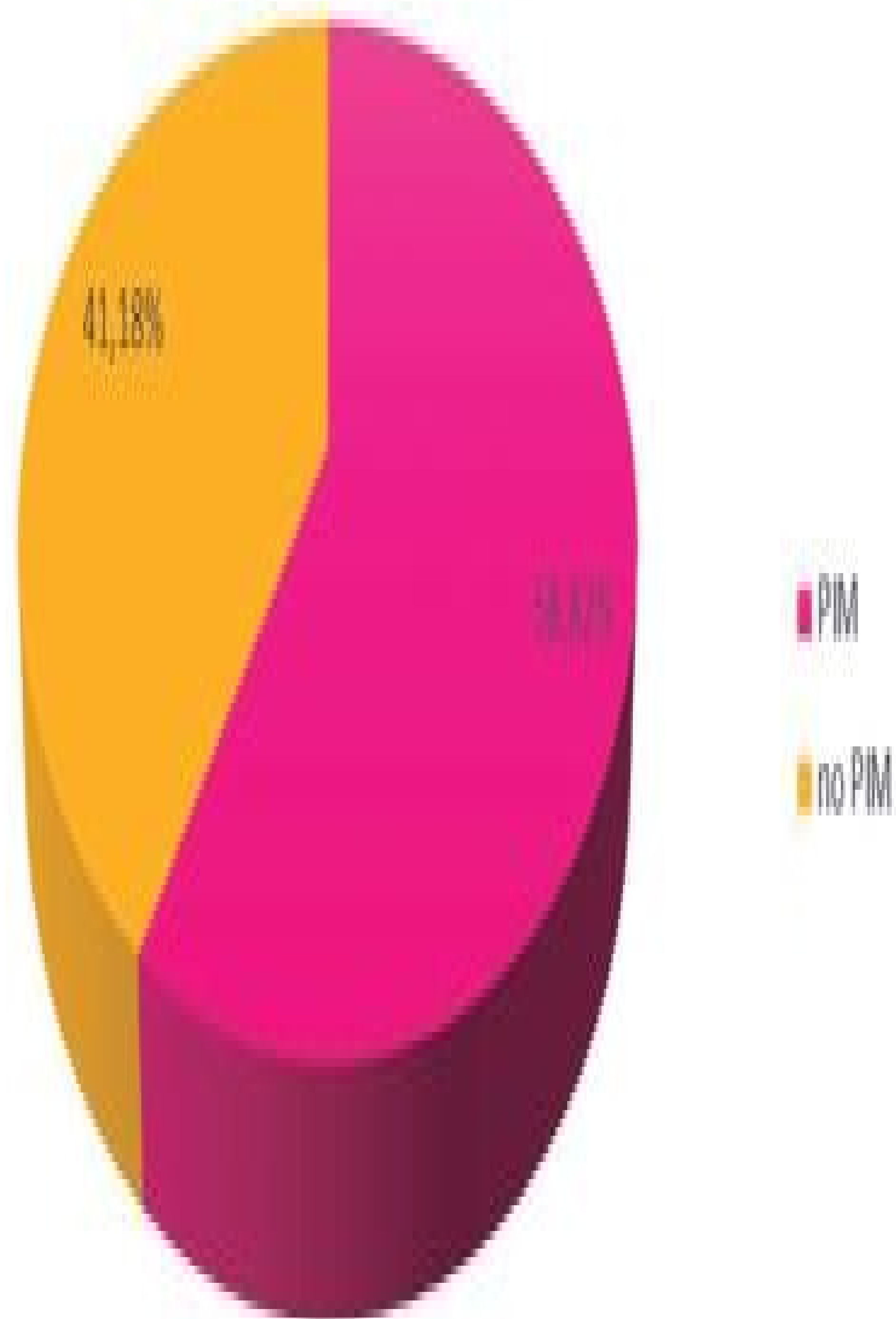
En este tipo de conversaciones el corpus analizado demuestra de manera fehaciente que el rasgo de desigualdad de género entre los participantes repercute en el porcentaje de respuesta, así como en la respuesta que se ofrece. De este modo, el porcentaje del PIM es más alto (58,82%) que en conversaciones de mujeres y de hombres (figura 7.7).

El análisis contrastivo de las conversaciones de mujeres, de hombres y mixtas permite observar algunas tendencias en cuanto al mantenimiento del PIM o a su incumplimiento. Las conversaciones de mujeres solo mantienen el PIM en el 23,68% de los casos. En cambio, en conversaciones de hombres y mixtas la frecuencia es mucho más alta (42,31% y 58,82%, respectivamente) (figura 7.8).



30; 58,82 %
3; 5,88 %
3; 5,88 %
3; 5,88%
7; 13,73 %
1; 1,96 %
3; 5,88
1; 1,96 %
30
25
20
15
10
5
0
M1
D2
D3
D4
D5
D6
D7
D8
Dn

FIGURA 7.6. Porcentaje del tipo de respuesta en las conversaciones mixtas.



41,18%
PIM
no PIM

FIGURA 7.7. Porcentaje del PIM en las conversaciones mixtas.

Como balance de los datos cuantitativos, cabe señalar que nuestro corpus indica que en conversaciones de mujeres se produce una clara tendencia a continuar el humor y, en consecuencia, a incumplir el PIM. En conversaciones de hombres la tendencia es la contraria, es decir, a circunscribir la ironía a una única intervención, hecho que también se observa en conversaciones mixtas. En líneas generales, los datos de Alvarado (2013a, 2016a y 2016b) confirman que las mujeres tienden al humor continuado. En cuanto a los hombres, la autora señala que, aunque reconozcan o aprecien el humor, no lo continúan. Sin embargo, este último dato se muestra inexacto en nuestro corpus de conversaciones de hombres, pues en un amplio porcentaje (57,68% de los casos) sí responden. Por lo que se refiere a las conversaciones mixtas, se observa también un amplio porcentaje de respuesta (41,18%).

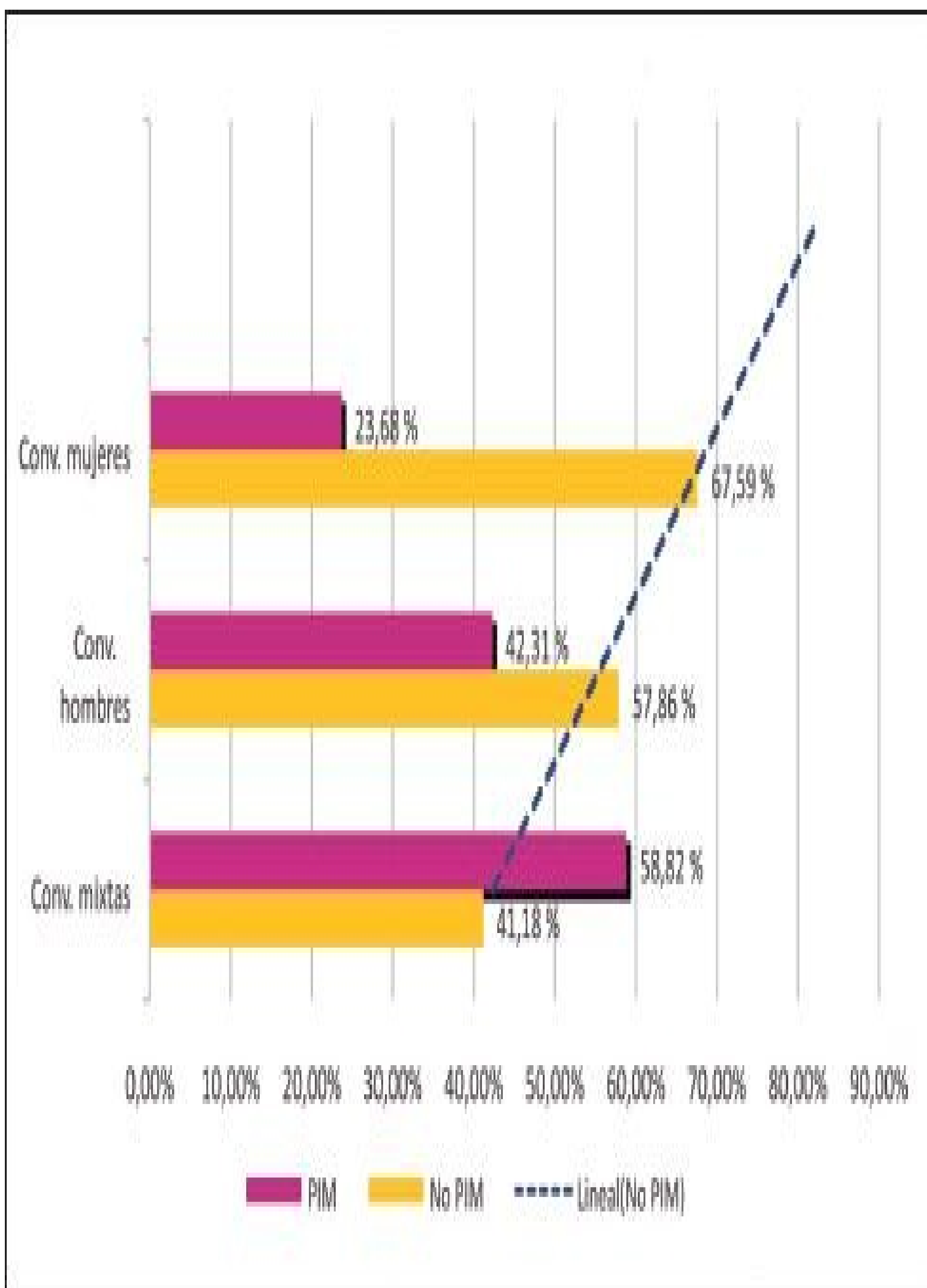

Conv. mujeres
23,68 %
67,59 %
Conv.
hombres
42,31 %
57,86 %
Conv. mixtas
58,82 %
41,18 %
0,00%
10,00%
20,00%
30,00%
40,00%
50,00%
60,00%
70,00%
80,00%
90,00%
PIM
No PIM
Lineal(No PIM)

FIGURA 7.8. Comportamiento de la ironía y el humor en las conversaciones de mujeres, de hombres y mixtas.

Una vez expuestos los datos cuantitativos, conviene preguntarse por las diversas estrategias que se ponen en marcha en los tres tipos de conversaciones: las de mujeres, las de hombres y las mixtas, así como perfilar los diversos aspectos que rodean a las respuestas ofrecidas en cada una de las secuencias. A esta tarea dedicamos el siguiente apartado.

7.3. ¿CÓMO USAN LA IRONÍA Y EL HUMOR LOS HOMBRES Y LAS MUJERES EN LA CONVERSACIÓN COLOQUIAL?

Analizaremos a continuación las diversas funciones que manifiesta el humor en la construcción de las diferentes secuencias, teniendo en cuenta si provienen de conversaciones de mujeres, de hombres o mixtas.

7.3.1. Las conversaciones de mujeres

Las secuencias de conversaciones de mujeres, que representan el 25,67% del total de nuestro corpus, muestran una idiosincrasia propia. Algunas de dichas secuencias se producen en conversaciones diádicas, lo que claramente favorece que los rasgos coloquializadores, como la igualdad social y la relación vivencial de proximidad, actúen como catalizadores del humor y la ironía. En estos casos, el humor sirve para salvaguardar la imagen negativa de las participantes, como bien afirma Alvarado (2014: 31). En (51), las hablantes, dos mujeres de menos de 25 años y nivel sociocultural medio, desarrollan un total de nueve intervenciones irónico-humorísticas de respuesta mixta. El padre de B pasa cerca de donde están las chicas y A hace un comentario irónico ("tía está buenísimo tu padre con esos pantalones ¿eh?"):

(51)

A: tía está buenísimo tu padre con esos pantalones ¿eh?

B: ¿a que sí? estaa§

A: § ¿qué ↑ l'ha dao por arreglar la casa hoy?

B: sí hija mía ↓ porque luego le decía mi madre que no hace nada el POBRE/ s'ha puesto hoy →

A: guapísimo

B: uy guapísimo§

A: § pan[talones verdes↑]

B: [mi padre es guapísimo] / mi padre es guapísimo/ como su hija/ igual

A: (RISAS)

(Conversación 33 [A.235.A1], secuencia 94)

En (51) el humor es una estrategia de solidaridad y afinidad entre las participantes. La ironía se dirige hacia una tercera persona, el padre de B, lo que no se ha entendido como una burla sino como un medio de afinidad entre ellas. Los diversos indicadores empleados, como los cuantificadores buenísimo y guapísimo, colaboran en el desarrollo de dicha secuencia. Asimismo, la última intervención de B es autoirónica, hecho que, como afirman Lampert y Ervin-Tripp (1998), se da en conversaciones entre mujeres y colabora igualmente en la solidaridad.

Otras secuencias irónico-humorísticas se desarrollan en conversaciones de tres o más hablantes. En (52), además de la igualdad social y la relación vivencial de proximidad, el tema no especializado del que se habla, el sexo, favorece la continuación de la ironía y el humor a lo largo de diversas intervenciones (Dn).

En ella participan tres mujeres de menos de 25 años. B comienza comentando un artículo de una revista para chicas jóvenes, la revista Vale:

(52)

B: § sexualidad/ chicos/ conoce sus puntos débiles[1]/ como si no los supiéramos/ de verdad

C: (RISAS)

A: Leti laa experta

C: sabes que dicen que sii[2] le miras mucho rato pero es una chorrada porque me lo dijo además una tía que era del opus vete a saber[3] lo que puede saber de sexo una señora del opus[4]§

A: §¡ay! ¿por qué no puede saber la pobre señora?

C: [(( ))]

B: [(( ))] estaba en primera sí§

C: § pues dijo que si mirabas a un chico mucho rato en

la nuca se daba cuenta y entonces te miraba a ti ¿no? y ya me ves a mí como una subnormal el otro día mirando la cantimplora[5]

B: (( )) [(( ))]

C: [(RISAS)] mirando- y mirando se giraba y se daba cuenta entonces te miraba a ti↑ y yo así como una subnormal mirando la cantimplora

A: ¿en la nuca?

C: síi§

B: § (( ))

(Conversación [M.171.A.1], secuencia 130)

La primera intervención de B da pie a que el resto de participantes hablen del tema del sexo y a que C empiece a contar qué ocurrió cuando miró durante mucho rato a la nuca a un chico que le gustaba. Las tres participantes colaboran en dicha historia, que sitúa la secuencia en el modo humorístico. Como bien indica Crawford (1995), los contextos informales favorecen la introducción de temas como estos que, en otros contextos, estarían más restringidos. De esta forma, el tema del sexo se convierte en un asunto que, tratado de manera humorística, afianza los lazos entre las participantes e, incluso, suaviza la situación ridícula que se describe. Por otra parte, la secuencia muestra cómo las mujeres prefieren contar historias divertidas y que haya una co-construcción de

la secuencia, como señala Coates (2014: 163) y, además, no les importa desvelar aspectos personales (como indican Lampert y Ervin-Tripp, 2006). Esto es precisamente lo que le ocurre a C, que se creyó lo que le contó una señora sobre los chicos y se quedó mirando fijamente la cantimplora.

Algunas de las secuencias evidencian ataques directos hacia una de las participantes. En (53) nos encontramos ante una conversación entre dos mujeres de menos de 25 años. Aunque el tono general de toda la conversación es la afiliación y la solidaridad entre ellas, en este caso observamos un ataque de A hacia B que comienza con la primera intervención (“no te vi en toda la noche”):

(53)

A: no te vi en to(da) la noche

B: (RISAS) ¿yo a ti sí hermosa?

A: yo estaba hablaando

B: que tú te fuiste primera ¿eh?

A: yo estuve hablaando§

B: §algo tenía que hacer§

A: § yo soy muy buena

B: ssí claro claro// eso está claro↓ no↓ que no m’apeteix[6]§

A: §una que es irresistiblee

(RISAS)

B: ss/ a mí me pasa lo mismoo §

A: §¡qué va↓ hombre! es broma ¿eh?/ to- todo esto es bromaa

B: ((no↓ (es)tá claro))

A: ((pues nada))

(Conversación 33 [A.235.A1], secuencia 96)

Realmente en (53) A se sitúa en todo momento en el modo humorístico, como muestran especialmente algunas de sus intervenciones (“yo soy muy buena”, “una que es irresistible”). Por eso, su supuesto ataque hacia B ha de interpretarse realmente como un juego. Sin embargo, B no se encuentra muy cómoda con las intervenciones jocosas de A y contesta de manera seria. Esta reacción produce

que, para salvaguardar su imagen y la de su interlocutora, A tenga que indicar que todo es una broma[7].

También encontramos ejemplos de autohumor como el de (54), que corresponde a una interacción entre dos mujeres de menos de 25 años. Hablan de hacer un trabajo de clase y de lo pesado que es escribir tantas páginas:

(54)

A: bueno ya vendré aquí/ me grabaré lo del disquet eso/ para la gramática esa↓ ¿vale?

B: ¡ah vale!§

A: §y ya te la paSARÉ

B: tú me traes el disquet y yo te loo imprimo/ o lo que sea

A: sí sí↓ yo lo hago allí// me costará un montón/ ¡madre mía!/ si es que es un trabajo de cien folios/ no sé

B: qué pesado ¿no?

A: pesadísimo↓ no además/ luego pasarlo y todo// ((tío)) a mí me cuesta más ((que te den- déjeme)) un trocho- un tocho- ¡ay! un trocho

B: (RISAS) UN TRocho (RISAS)

A: hablo de categoría ya[8]

B: se t'ha pegao de mí

A: síí (RISAS)/ tanto estudio y luego na de na/// (2") me voy a tumbar aquí un poco porque ya// estoy cansá del todo ¿eh?

B: yo también

(Conversación 33 [A.235.A1], secuencia 98)

A, que está explicando lo que le cuesta hacer el trabajo, se equivoca al decir tocho y en su lugar dice trocho. B aprovecha la equivocación y se ríe de A. Frente al ataque a su imagen, A continúa con la ironía y el humor ("hablo de categoría ya"), lo que facilita a su vez que el humor se continúe a lo largo de cinco intervenciones. Este ejemplo apoya la conclusión de Lampert y Ervin-Tripp (1998) de que las mujeres hacen autohumor con otras mujeres.

7.3.2. Las conversaciones de hombres

Las secuencias irónico-humorísticas de las conversaciones de hombres suponen el 17,56% del corpus. Aunque su número es porcentualmente menor que el de las secuencias de conversaciones de mujeres y mixtas, se evidencian ciertos hechos que cabe ilustrar. Así, por ejemplo, determinados rasgos coloquializadores, como la relación de igualdad y la relación vivencial, favorecen la progresión de la secuencia irónico-humorística, además del manejo de determinados temas. En (55) es el humor escatológico el que vertebra toda la secuencia y permite hablar de este tema a lo largo de doce intervenciones. Un helicóptero pasa por encima de los participantes, que están comiendo en la playa, y hablan de la contaminación que eso provoca:

(55)

B: ¡joder el del helicóptero↓ tío!

A: están infectando la- el ozono↑ ¡coño!/ y luego dicen que no nos echemos espráis

D: porque tú te tiras cada ((cuesco)) →/ que eso sí→

B: eso sí que destruye la capa de ozono (( ))

B: [(RISAS)=]

C: [(RISAS)]

B: = eso sí que es ((cloro)) puro carbono↓ nano§

D: § (risas) eso sí es ozono (risas)

A: eso es bueno/ porque es- es sustancia orgánica

B: (RISAS)

D: ¡hostia! si es orgánica

B: sí y dice y además dice SUSTANCIA↓ tío↓ coon [retintín]

A: [(RISAS)]

D: [comerás?] comerás gloria/ peroo§

B: § además [con retintín/sustancia↓ nano]

A: [es sustancia↓es sustancia] gaseosa

(Conversación [H.38.A.1], secuencia 8)

Obsérvese cómo en (55) las risas actúan como catalizador de la secuencia y activan, al tiempo, el desarrollo de diversas ocurrencias graciosas que entraría dentro de uno de los tipos que Martin (2014: 123) adscribe al humor conversacional. La secuencia dispone además de los indicadores de cambio de registro (puro carbono, sustancia orgánica), la fraseología (comerás gloria) y la derivación (sustancia gaseosa). También cabe reseñar el papel que juegan en la construcción de la secuencia las marcas de la entonación y del acotador con retintín. Se trata, por tanto, de una secuencia entre hombres que fomenta los lazos de camaradería entre ellos y donde el humor, que se ha continuado a lo largo de doce intervenciones, muestra un estilo de humor competitivo que sirve para reforzar su masculinidad, como indica Coates (2003 y 2014: 154). A diferencia de otras secuencias vistas, se observa una burla más directa hacia los participantes, lo que confirma el hecho de que los hombres, en conversaciones de hombres, la emplean de manera libre (Lampert y Ervin-Tripp, 2006). Sin embargo, cabe considerar que la burla se nivela gracias a la relación de igualdad y a la relación vivencial que existe entre ellos. De este modo, ninguno de los participantes se siente molesto por tales comentarios.

Como hemos visto en las secuencias de mujeres, uno de los temas que genera secuencias irónico-humorísticas entre los hombres es el sexo. En (56) estamos ante una conversación de hombres de menos de 25 años en la que uno de ellos, a partir de un comentario sobre una chica, propone hacer cama redonda:

(56)

B: ¿tiene hijas?

A: = ¿eh?

B: ¿tiene hijas?

A: una↑ que está más BUENA quee§

B: § ME CAGO EN LA HOSTIA/ ¿y no se echa con vosotros?

A: tiene un año más que yo

B: ¡ye! peroo/ va↑

A: tiene la-la-la caja de [(( ))=]

D: [(( ))]

A: = pero su sobrina↑/ como- como vaya/ [como esté]

B: [la V.] es como tu hermana/ tío↓/y fíjate MACHO

A: pue(s) es un estilo↑ a la V./ es así morena↑ y esoo/// vale↓ y como vaya su sobrinaa

B: ¡flipa! lo que§

A: § a que claro si está su sobrina↑ no podremos iir

C: a- al- al- ¿al mismo apartamento[9]?/ [¿con su sobrina?]

A: [porque] si van sus sobrinas→/ sus sobrinas están en el apartamento

B: mejor→

A: sÍ pero es que sus sobrinas↑ van/ dos sobrinas/su sobrino↑ que era con el que iba YO§

D: § ¡qué asco!

A: y sus padres- bueno sus padres§

C: § habría que hacer cama redonda

A: ¡claro tíoo!

C: porque para todos no hay habitaciones[10]

B: tú tranquilo quee/ ya nos arreglaremos// y además/ pues si van ellos/ tío/ pues nosotros ya bajamos otro día§

A: § ¡claroo! eso es lo que te quiero decir

D: pero flipa↓ una sí que está buena/ macho// se llama E.

(Conversación [170.A.1], secuencia 122)

Todo el fragmento de (56) favorece el modo humorístico, pues ya desde la intervención de B (“¿y no se echa con vosotros?”) se anticipa la secuencia irónico-humorística. Así, se observa que la locución cama redonda facilita que la intervención sea respondida por B, quien contesta a lo implicado, y que C continúe con una nueva intervención su ocurrencia jocosa. También en este caso las risas actúan como marca de la secuencia. Sin embargo, B no continúa después con la secuencia humorística y responde de manera seria al comentario de C (“tú tranquilo quee/ ya nos arreglaremos”).

El autohumor y la crítica a uno de los interlocutores presentes también se da en las conversaciones de hombres. El ejemplo (57) proviene de una conversación de cuatro hombres de menos de 25 años. Comienza con una intervención de C que protege la imagen de los participantes (“si no pasa ná↓ porque tenemos todos cuernos↑ no pasa nada”) y que continúa con un diálogo entre A y B sobre engañar a sus parejas, lo que desencadena una acusación directa hacia A:

(57)

C: si no pasa ná↓ porque tenemos todos cuernos↑ no pasa nada

A: a mí no me ha puesto nadie los cuernos

B: se los ha puesto él

A: no he tenido ocasión de pon- de que me los pusieran aún

B: se los has puesto tú a alguien ¿no?

A: tampoco// se los han puesto/// yo no le he puesto a nadie los cuernos

B: has colaborado activamente

A: por supuesto [(RISAS)=]

B: [(RISAS)]

A: = pero yo lo hacía sin- sin conocimiento§

B: § de causa/ y de efecto (RISAS)

A: pues tú lo mismo/ así que no hables

B: yaa[11] (( ))

(Conversación [H.38.A.1], secuencia 12)

En (57) vemos cómo al principio A no entra en el juego humorístico que desarrolla B a lo largo de sus intervenciones y responde de modo serio que él no le ha puesto los cuernos a su pareja. Sin embargo, acaba respondiendo irónicamente (“por supuesto”), lo que facilita que se siga con la broma y que tanto él como B hagan intervenciones humorísticas. Pese a lo que expresa la bibliografía (véase Lampert y Ervin-Tripp, 1998), esta secuencia muestra que en las conversaciones de hombres estos son capaces de hacer autohumor con el objeto de afianzar los lazos con sus interlocutores.

7.3.3. Las conversaciones mixtas

Las secuencias de conversaciones mixtas constituyen un alto porcentaje en el corpus (35,13%). Ello permite observar una amplia variedad de circunstancias a partir de la variable sexo.

En primer lugar, cabe señalar que en algunas secuencias, como en (58), se observa solidaridad entre los sexos, de modo que todos, independientemente de su identidad de género, colaboran en la secuencia humorística. Cabe destacar que todos los participantes coinciden en la misma franja etaria (menos de 25). Hablan de copiar apuntes de lo que dicen los demás en una conversación cualquiera, emulando lo que hacen como estudiantes en clase:

(58)

J: buenoo ¿luego vais a copiar lo que yo voy a decir?§

C: § ¡claro! voy a coger apuntes

N: generosa

J: a la hora de analizar el espacio↑ [aparte]

C: [a la hora] [(RISAS)]

N: [(RISAS)] más despacio por favor (RISAS) eso es como cuandocuando vas a la facultad y→ no os habéis dado cuenta que- que entras y dice el profesor ¡hola! ¡buenos días! y se ponen a copiar/ y prácticamente tú ¿qué coño estarán copiando↓ hola buenos días? porque vamos→

(Conversación 22, secuencia 81)

El hecho de que se hable de una situación graciosa o jocosa y que el blanco de la burla sea el profesor facilita que el humor sirva en esta secuencia para afianzar los lazos.

No ocurre lo mismo cuando la intervención irónica, o las diversas intervenciones no serias que siguen a esta, se dirigen a uno de los participantes de la conversación. De todas formas, las reacciones del resto de participantes y, en consecuencia, la continuación de la secuencia irónico-humorística dependen en parte de quién inicie la intervención irónica. Así, si la inicia una mujer dirigiéndose a uno de los participantes hombres, como en (59), puede desarrollarse una secuencia de humor continuado a lo largo de tres o más intervenciones. En este caso es A, mujer, la que le echa un piropo a C, hombre y lo hace dirigiéndose a B, la otra mujer:

(59)

A: es guapo ¿eeh? §

B: § porc

A: es guapo

C: ya/ ¿eh?

B: sí ¿verdad?/ esos ojos de moro/ de Kamal

A: no tiene ojos de moro/ tiene unos ojos→

C: pasion-§

A: § ibéricos§

C: § pasionales// pasionales/ apasionados

B: comoo- [¡noo!][12]

A: [pasión] nada nada

B: como el cerdo ibérico↓ pero yaa- ((esto es cierto)) hasta mañana[13]

C: (RISAS) igual// ¡eh! pero igual ¿eh?

B ¿a que sí?

C: sí

B: ¡ii! ¡qué bo[nico![14]]

A: [tiene] unos ojos muy monos

B: mm

A: muy grandes§

C: § °(¿verdad?)°§

A: § las pestañas muy largas→/// no te rías↓ que es verdad

C: [no me río]

B: [¡tía!] ¡que lo vas a ruborizar!

A: ¡la leche!/// (5”) y eso

(Conversación [E.174.A.1], secuencia 134)

En (59), por tanto, el humor se desarrolla de manera diádica entre las mujeres que hablan del hombre, incluso como si no estuviera presente. Es decir, el blanco de la burla es el hombre presente en la conversación (Lampert y Ervin-Tripp, 2006), que, en este caso, responde como puede y no colabora en exceso, por lo que, en consecuencia, no continúa con el modo humorístico que sí emplean las dos mujeres.

También contamos con secuencias donde es el hombre el que inicia la ironía dirigida hacia una de las mujeres participantes. En (60) observamos cómo la continuación de la ironía depende de dos de los participantes hombres, S y J, que, aunque se dirigen a A, observan cómo esta no responde a la ironía y, en cambio, lleva a cabo intervenciones en modo serio. Los participantes se ríen del cuerpo de A (“se le salen las domingas”) y también de su desconocimiento de los aparatos que sirven para broncearse:

(60)

A: si voy en biquini tengo que tomar [primeroo→]

S: [se le salen las] domingas

A: MM // ¿cómo son?/ los- los rayos láser d'esos pa ponerme un poquito morena (RISAS)

J: rayos láser no/ rayos láser no[15]/ uva o

A: UVA/ eso

S: no/ rayos equis/ son// (RISAS)

A: ¡ay!/ rayos uva/// primero// pa ponerme un poco morena// [porque es quee]

J: [¡no- no te va a costar] a ti ni nada la piscina!// porque (RISAS)

A: hombre→ no[16]

(Conversación [AP.80.A.1], secuencia 26)

Tanto el ejemplo (60) como el (59) corroboran que en secuencias mixtas las

mujeres hacen humor hacia los hombres y los hombres hacia las mujeres y que la estrategia empleada por ambos es no continuar el humor y responder de manera seria.

Un caso diferente es el que presenta (61). Se trata de una conversación entre dos mujeres, A y B, y un hombre, C, todos de la franja etaria de menos de 25 años. La secuencia se sitúa en la agresión verbal y el insulto. B critica que N., el hablante C, no deje sus apuntes al resto de compañeros:

(61)

B: ¿pero→ de qué vas? si N. ↑/ ¡puff!/ N. pasa siempre de dejar los apuntes↓ a la clas- a la gente↓// tía↑ para pasar los apun- unos apuntes a limpio↑/ se tira hooras y hooras↓ y díias y díias→/// te lo juro↓ ¡hombre! hay a veces queme tiene que pasar↑ los apuntes del jueves de la semana pasada/ yy ha pasao mogollón↓/ HA PASAO DE PASARLOS/ ¡mira!

A: ¡anda!/ valga la redundancia

B: [(RISAS)]

A: [(RISAS)]

B: es que siempre↑[17]// se descojona↓ pero a mí no me hace ni puñetera gracia↓ porque yo quiero hacerme resúmenes↑// y [si estuviera la semana (( ))]

A: [¿t' estás descojonando de nosotros?]/// pero ¡coño! N.[18] / ¡contesta!/// (3")

B: se le ha comido la lengua el gato→

C: °(no jodas// no jodas)°/// (3")

B: nada tía→/ es que está la- tía esta ↑ y le da palo hablar delante de ella

A: pues ya le vale [tía]

C: [pero] ¿eres tonta?

B: ¿por qué?// ¡tú eres gilipolla!

A: [y ¡cómo=]

B: [(( ))]

A: = ¡os habéis pasao! ¡ya os vale!// no os insultéis que es pecao§

B: § [(RISAS)]

C: § [(RISAS)]

(Conversación [E.174.A.1], secuencia 132)

En (61) A y B comienzan a hablar de que C no deja los apuntes. Lo curioso es que C está presente, por lo que ante las alusiones y los insultos de B reacciona riéndose. Dicha reacción no le gusta a A, que le pide que conteste. Es en ese momento cuando B y C se dirigen insultos mutuos: C le llama a B tonta y B le llama a C gilipollas. En una situación donde no primaran los rasgos coloquializadores es posible que dicha secuencia humorística se hubiera interpretado de modo serio, por lo que habría tenido consecuencias más allá de lo verbal. Sin embargo, en este contexto, donde los participantes muestran igualdad social y comparten una relación vivencial de proximidad, es A la que finalmente pone orden entre B y C ("¡os habéis pasao! ¡ya os vale!// no os insultéis que es pecao"), lo que provoca que ambos reaccionen con risas. Por otra parte, se observa que tanto la mujer (especialmente B), como el hombre (el hablante C), emplean un humor agresivo. En secuencias como esta se muestra cómo el humor sirve para mitigar el conflicto (Norrick y Spitz, 2008).

7.4. CONCLUSIONES

Como hemos visto en este capítulo, tanto las mujeres como los hombres emplean el humor como una herramienta de la construcción del género (Coates, 2014:163) y, principalmente, lo hacen en co-construcción (Crawford, 1995), lo que indica que los diversos participantes colaboran en la secuencia humorística (Priego Valverde et al., 2018). El análisis de nuestro corpus de 148 secuencias irónico-humorísticas, que han sido extraídas de 67 conversaciones coloquiales, nos ha permitido mostrar que el PIM es menos frecuente en conversaciones de mujeres (23,68%) que de hombres (42,31%) o mixtas (58,82%). Este hecho refuerza a su vez que el humor se continúa en conversaciones de mujeres (67,59%), pero también manifiesta el hecho de que, pese a los datos ofrecidos previamente por Alvarado (2013, 2014, 2016a y 2016b), el humor se continúa en un amplio porcentaje en conversaciones tanto de hombres (57,68%) como mixtas (41,18%).

El análisis cuantitativo se ha completado con una ilustración de los usos del humor, donde se observan ciertas tendencias que corroboran o desmienten, según el caso, lo manifestado por la bibliografía. Las tendencias ilustradas por el corpus se detallan en la figura 7.9.

Así, las mujeres, en conversaciones de mujeres, desarrollan un estilo narrativo de carácter cooperativo donde la interacción humorística se co-construye entre las participantes. En algunas ocasiones, el humor se emplea para atacar a una de ellas, que puede emplear el modo serio o continuar con el humorístico. En este segundo caso, el humor demuestra ser una muy buena herramienta para afianzar los lazos y la solidaridad entre las participantes. En otras ocasiones, las mujeres usan autohumor.

Conversaciones de mujeres

-Solidaridad
-Estilo humorístico divertido
-Autohumor con otras mujeres

Conversaciones de hombres

-Poder
-Estilo humorístico competitivo
-Autohumor con otros hombres

Conversaciones mixtas

-Poder/solidaridad
-Tendencia al humor fallido
-El humor es una estrategia de solidaridad con el grupo
-El humor sirve para relajar la agresividad

FIGURA 7.9. Estrategias del empleo del humor en conversaciones de mujeres, de hombres y mixtas.

Los hombres, en conversaciones de hombres, prefieren un estilo humorístico más competitivo, basado en ocurrencias graciosas (Martin, 2014) o ataques a los interlocutores, convertidos entonces en blancos de la burla. A diferencia de lo expresado por la bibliografía (véase Lampert y Ervin-Tripp, 1998), los hombres sí emplean autohumor con otros hombres en alguna de las secuencias analizadas.

En conversaciones mixtas se evidencia, en primer lugar, que los hombres usan el humor para mostrar poder frente a las mujeres. En estos casos, las mujeres no suelen continuar el humor de los hombres. Si el humor parte de una mujer, los ejemplos ilustran que tampoco el hombre lo continúa. Es cierto que estos ejemplos provienen de secuencias en los que uno de los sexos está en inferioridad de condiciones, pues en (59) la secuencia se transforma en alusiones de las mujeres, A y B, hacia C, el hombre; y en (60) los participantes hombres, J y S, se ríen de A, la mujer. Pese a ello, el humor se manifiesta como una estrategia para mantener o crear solidaridad con el grupo (Coates, 2014: 163), como muestran los ejemplos (58) y (61). En el primero de ellos, el humor se comparte; en el segundo, la secuencia se desarrolla como ataque a la imagen de los participantes, pero es el humor el que nivela la agresividad y relaja la atmósfera del insulto.

En cualquiera de los casos, en la conversación espontánea los participantes co-construyen secuencias irónico-humorísticas donde el humor es una estrategia más que colabora en la identidad de los géneros.

▪

[1] B está leyendo la revista Vale.

[2] Se escucha un ruido de fondo.

[3] Se escucha un ruido de fondo.

[4] Entre risas.

[5] Entre risas.

[6] En valenciano, “es que no me apetece”.

[7] El análisis de esta secuencia y de la siguiente puede completarse con el que presenta Alvarado (2014 y 2016a).

[8] Dicho irónicamente.

[9] Se refiere al apartamento de la madre de P.

[10] Entre risas.

[11] Irónicamente.

[12] Entre risas.

[13] Entre risas.

[14] En valenciano, “guapo”, referido a una persona.

[15] Entre risas.

[16] Entre risas.

[17] Entre risas.

[18] Apela a la hablante C, quien está participando poco en la conversación.

8. CONCLUSIONES

En este trabajo se ha abordado el hecho pragmático del humor desde una doble perspectiva: como género textual y como identidad de género. El que los términos del inglés genre y gender se traduzcan en español por medio del mismo vocablo, género, ha motivado nuestro título, Humor de género, y ha permitido organizar la información en torno a estos dos bloques fundamentales. Siguiendo la propuesta de Tsakona (2017), que diferencia cuatro categorías de géneros textuales relacionados con el humor, se han elegido para el análisis uno propiamente humorístico, el monólogo, y otro en donde el humor es opcional, la conversación espontánea. Junto a esta diferencia fundamental se han tenido en cuenta otros rasgos de registro, como el grado de planificación, de publicidad o de interacción que presentan. Por lo que afecta a este último, se ha partido de la concepción de humor interaccional propuesta por Chovanec y Tsakona (2018), según la cual se da cabida a la negociación del humor que llevan a cabo los participantes en la interacción, tanto escrita como oral o tecnológica. Esta concepción de humor interaccional aplicada tanto a la conversación, género eminentemente interaccional, como al monólogo, ha permitido comprobar que en algunos de ellos los rasgos propios de la conversación, tales como la planificación, la inmediatez, la interacción cara a cara, la retroalimentación o el dinamismo con la audiencia (Briz y grupo Val. Es.Co., 2002) son perfectamente aplicables. Asimismo, se ha manejado una concepción del género entendido como una construcción social que puede construirse, deconstruirse o co-construirse (Crawford, 1995 y 2003). Cabe señalar que el llamado humor de actuación (Martin, 2014), representado en nuestro caso por el monólogo, opta primordialmente por la construcción del género, manteniendo el statu quo, o por la deconstrucción, proponiendo una visión subversiva. Por su parte, el humor conversacional (Martin, 2014), ilustrado con la conversación espontánea, elige principalmente la co-construcción de las identidades en la interacción.

Para corroborar tales asunciones se ha empleado un corpus amplio. En cuanto al monólogo, se han utilizado secuencias extraídas de los monólogos de dos de los cómicos más prestigiosos, Andreu Buenafuente y Eva Hache, así como de otros

humoristas. Para la conversación, se ha contado con las 67 conversaciones de las que dispone en la actualidad el corpus Val.Es.Co.

La unidad de análisis ha sido la secuencia humorística, entendida como una unidad estructural y temática que concluye con un gancho o remate humorístico. En el caso del monólogo, es una estructura conversacional en la que el cómico desarrolla un tema en una intervención discontinua (Grupo Val. Es.Co., 2014: 22-23; Pons, 2014). Debido al carácter dialógico del monólogo, el cómico produce una intervención que con frecuencia es interrumpida por las risas y los aplausos del público. A menudo, añade codas tras el gancho que son, también con bastante frecuencia, respondidas con risas y aplausos.

Esta concepción de la secuencia del monólogo es consecuente con el análisis planteado. En el apartado 2.2. se han analizado los rasgos externos que presenta, así como los rasgos retóricos e interactivos o sus aspectos textuales o discursivos. Hemos visto que el cómico construye una autoridad cómica, principalmente a través del ethos o talante (Greenbaum, 1999), pero también por medio del kairos u oportunidad o gracias al desarrollo de su talento natural. Se ha defendido también que aquellos que se acomodan al modelo de El Club de la Comedia suelen presentar una estructura narrativa, mientras que otros, como los de Andreu Buenafuente, emplean preferentemente la estructura expositivo-argumentativa. El análisis propiamente retórico se ha completado con la descripción de las técnicas retóricas principales en el apartado 4.2. Entre ellas destacamos la vuelta atrás, el discurso representado, la dicción, la aliteración y asonancia, la ocurrencia jocosa o la baza lúdica. También se han analizado los rasgos dialógicos que presenta el monólogo, lo que ha permitido concluir que, siguiendo trabajos previos como los de Rutter (1997), es un diálogo con el público en el que intervienen rasgos primarios propiamente conversacionales, como la inmediatez, la retroalimentación o el dinamismo conversacional. Lo hemos ilustrado con monólogos de Andreu Buenafuente y Eva Hache.

Por lo que afecta a la identidad de género en los monólogos, se ha elegido un corpus de 24 monólogos audiovisuales de Eva Hache. Este corpus ha permitido

comprobar que la cómica, dado el formato televisivo en el que se desarrolla el monólogo, muestra un estilo humorístico en el que las secuencias sirven principalmente para mantener lo establecido, ya que la mayor parte de ellas (77,62%) mantienen la jerarquía o statu quo (43,42%), refuerzan los estereotipos (19,17%) o sirven para señalar su pertenencia al grupo de mujeres (14,14%). Solo en el 22,36% de las secuencias humorísticas Eva Hache presenta un humor subversivo en el que, principalmente, se burla y desprecia en mayor grado a los hombres, muestra representaciones no estereotípicas de los sexos o habla de alguna categoría interseccional, como los gays, las lesbianas o los bisexuales (Day, 2015). De este modo, el estilo humorístico de Eva Hache refrenda principalmente el statu quo.

En el caso de la conversación, y dado su carácter no planificado, la secuencia humorística se entiende igualmente como una unidad temática compuesta por diversos intercambios o diálogos. De manera general se ha defendido que, en este caso, el humor es una estrategia que emplean los hablantes, lo que explica que cuando uno de los participantes interviene con ironía o humor, esta intervención puede ser respondida, continuando así el modo humorístico (Ruiz Gurillo, 2019b), o puede no contestarse. De hecho, la propuesta del principio de interrupción mínima (PIM) (Eisterhold et al., 2006) ha permitido vertebrar el análisis. Hemos comprobado que nuestro corpus, concebido para recoger la autenticidad de la conversación coloquial, no manifiesta una clara tendencia hacia el PIM. De hecho, aunque en términos generales en las 148 secuencias analizadas la ironía se limita a una única intervención en el 39,18% de los casos, en un 60,82% se responde de algún modo. Si consideramos la llamada ironía prototípica, que estaría formada por aquellas secuencias en las que se hace una intervención irónica junto con aquellas otras donde se responde en una única intervención subsiguiente, tendríamos un 53% de los casos. El manejo de un corpus no construido ad hoc para demostrar el funcionamiento de la ironía y el humor, así como la disposición de un número elevado de conversaciones (67) que suman un total aproximado de 946 minutos de grabación (15 horas aproximadamente), ha permitido corroborar que en buena parte de las secuencias humorísticas de la conversación coloquial española se observa una clara tendencia hacia el humor continuado (Attardo, 2019). Cuando el humor se continúa, y frente a lo expresado por la bibliografía, no se responde preferentemente con risas (Eisterhold et al., 2006), lo que ocurre en el 12,5% de los casos, o contestando a lo dicho (Kotthoff, 2006), lo que se da en el 12,5%,

sino también con una respuesta mixta (52,27%) o contestando a lo implicado (22,72%). Nuestros datos corroboran que cuanto más aumentan las respuestas mixtas a lo largo de una secuencia más se favorece el humor continuado.

El corpus de secuencias de la conversación coloquial también se ha empleado para observar la influencia que tiene el género en el uso del humor. Hemos mostrado que el PIM es menos frecuente en conversaciones de mujeres (23,68%) que en las secuencias de hombres (42,31%) o las mixtas (58,82%). Esto demuestra que el humor se continúa preferentemente en conversaciones de mujeres (67,59% de los casos). También los porcentajes en conversaciones de hombres (57,68%) y mixtas (41,18%) son altos, lo que desmiente parcialmente los datos ofrecidos por Alvarado (2013, 2014, 2016a y 2016b), según los cuales los hombres no continúan el humor y, como consecuencia, encontramos humor fallido.

Asimismo, hemos partido de diversas asunciones vertidas por la bibliografía acerca del empleo del humor que hacen hombres y mujeres para comprobarlas en nuestro corpus. Nuestros datos demuestran que las mujeres, en conversaciones de mujeres, emplean el humor como una estrategia de solidaridad. Ello permite entender que el humor se co-construye con otras mujeres, desarrollando un estilo narrativo divertido y poco competitivo. En cambio, los hombres prefieren emplear el humor como una estrategia de poder. Esto explica que el estilo humorístico en conversaciones de hombres sea más competitivo, con abundancia de ocurrencias graciosas (Martin, 2014). Por ello también encontramos más ataques hacia los interlocutores (Lampert y Ervin-Tripp, 1998 y 2006). Por su parte, en conversaciones mixtas los hombres usan el humor para mostrar poder frente a las mujeres. En secuencias donde uno de los sexos está en inferioridad de condiciones se ha visto que no se continúa el humor, ya parta de una mujer, ya de un hombre. Sin embargo, otras secuencias mixtas demuestran que el humor sirve para crear solidaridad con el grupo (Coates, 2014). Probablemente las diferencias entre estas secuencias mixtas haya que buscarlas en los temas abordados y en el blanco de la burla hacia el que se dirige el humor. Trabajos posteriores podrán corroborar o desmentir tal idea.

Cuando el blanco de la burla es el mismo participante, tenemos casos de autohumor. En conversaciones de mujeres estas lo usan. Aunque no contamos con datos definitivos, en conversaciones de hombres también se emplea, lo que desmiente, al menos parcialmente, la asunción de Lampert y Ervin-Tripp (1998) y (2006) de que los hombres no lo usan. Por otra parte, no disponemos de información suficiente en el corpus para ilustrar lo que ocurre en conversaciones mixtas en cuanto a este aspecto.

Así pues, el tratamiento del humor como un asunto de género, lo que implica tanto al género textual como a la identidad de género, vislumbra una perspectiva de análisis un tanto desconocida en español. Cabe decir en este caso que hasta el momento la mayor parte de las aproximaciones se han centrado en el inglés, si bien se ha abordado de forma puntual en otras lenguas, como el francés o el alemán. Este trabajo viene a suplir esta carencia, y lo hace facilitando datos nuevos acerca de los géneros textuales analizados, acerca de la construcción de la identidad de los participantes en cada uno de los actos comunicativos y, en suma, acerca de los estilos humorísticos que se desarrollan en español.

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORPUS

DY: = BUENAFUENTE, Andreu (2009): Digo yo (Los monólogos de La Sexta). Barcelona: Planeta.

SD: = BUENAFUENTE, Andreu (2010): Sigo diciendo (Los monólogos de La Sexta). Barcelona: Planeta.

HG: = BUENAFUENTE, Andreu (2011): Hablar es gratis (Los monólogos de La Sexta). Barcelona: Planeta.

ECC 2011 = GLOBO MEDIA/SOGECABLE (2011): El Club de la Comedia. (Presenta: Qué mal repartido está el mundo, y el universo, ni te cuento). Madrid: Aguilar.

BIBLIOGRAFÍA

ADAM, Jean-Michel (2001): Les textes: types et prototypes: récit, description, argumentation, explication et dialogue. Paris: Armand Colin.

ADAM, Jean-Michel y Clara-Ubaldina LORDA (1999): Lingüística de los textos narrativos. Barcelona: Ariel.

ALVARADO ORTEGA, M.ª Belén (2009): "Ironía y cortesía", en Leonor Ruiz Gurillo y Xose A. Padilla (eds.): Dime cómo ironizas y te diré quién eres: una aproximación pragmática a la ironía. Frankfurt: Peter Lang, pp. 333–345.

— (2013): "Failed humor in conversational utterances in Spanish: a matter of (im) politeness", en Leonor Ruiz Gurillo y María Belen Alvarado Ortega (eds.): Irony and Humor: From Pragmatics to Discourse. Amsterdam: John Benjamins, pp. 191-217.

— (2014): "Humor y género: análisis de conversaciones entre mujeres". Feminismo/s, 24, pp. 17-40.

— (2016a): "Variability, adaptability and negotiability in conversational humor: A question of gender", en Leonor Ruiz Gurillo (ed.): Metapragmatics of Humor: Current Research Trends, IVITRA Research in Linguistics and Literature. Amsterdam: John Benjamins, pp. 192-214.

— (2016b): "Descortesía y humor fallido en conversaciones entre hombres y mujeres". Pragmática Sociocultural/Sociocultural Pragmatics, 4(2), pp. 243-267.

— (2018): "The Pragmatics of Irony in the L2 Spanish classroom", en D. Dumitrescu y P. L. Andueza (eds.): L2 Spanish Pragmatics. From Research to Teaching. London: Routledge, pp. 169-190.

ALVARADO ORTEGA, Mª Belén y Leonor RUIZ GURILLO (coords.) (2013): Humor, ironía y géneros textuales. Alicante: Universidad, Servicio de Publicaciones.

ANOLLI, Luigi, Maria Giaele Infantino y Rita Ciceri (2001): "You're a Real Genius!: Irony as a Miscommunication Design", en Luigi Anolli, Rita Ciceri y Giuseppe Riva (eds.): Say not Say: New perspectives on miscommunication. Amsterdam: IOS Press, pp. 141-163.

ANSCOMBRE, Jean Claude y Oswald DUCROT (1983): L'argumentation dans la langue. Paris: Editions Mardaga.

ANTOINE, Katja Elisabet (2015): "Pushing the Edge: Challenging Racism and Sexism in American Stand-up Comedy". Los Angeles: UCLA (PhD Dissertation).

— (2016): "Pushing the Edge of Race and Gender Hegemonies through Stand-up Comedy: Performing Slavery as Anti-racist Critique". Etnofoor, 28(1), pp. 35-54.

ARCHAKIS, A. y V. TSAKONA (2005): "Analyzing conversational data in GTVH terms: A new approach to the issue of identity construction via humor". Humor, 18-1, pp. 41-68.

ARDINGTON, Angela M. (2005): "Playfully negotiated activity in girls' talk". Journal of Pragmatics, 38, pp. 73-95.

ATTARDO, Salvatore (1994): Linguistic Theories of Humor. Berlin: Mouton de Gruyter.

— (1997): "Locutionay and perlocutionary cooperation: the perlocutionary cooperative principle". Journal of Pragmatics, 27, pp. 753-779.

— (1999): "The place of cooperation in cognition". European Conference of Cognitive Science (ECCS'99), Siena, Italy, October 1999.

— (2001a): Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis. Berlin: Mouton de Gruyter.

— (2001b): "Humor and Irony in Interaction: From Mode Adoption to Failure of Detection", en Luigi Anolli, Rita Ciceri y Giuseppe Riva (eds.): Say not Say: New perspectives on miscommunication. Amsterdam: IOS Press, pp. 165-185.

— (2002): "Translation and Humour". The Translator, 8(2), pp. 173-194, DOI: 10.1080/13556509.2002.10799131.

— (2008): "A primer for the linguistics of humor", en Viktor Raskin (ed.): The Primer of Humor Research. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 101-155.

— (2016): "Humor, language, and pedagogy: An introduction to this special issue". EuroAmerican Journal of Applied Linguistics and Languages. Special Issue, 3(2), pp.1-2. DOI http://dx.Doi.org/10.21283/2376905X.5.80.

— (2017a): “Humor and Pragmatics”, en Salvatore Attardo (ed.): The Routledge Handbook of Language and Humour. London: Routledge/Taylor and Francis, pp. 174-188.

— (2017b): “The GTVH and Humorous Discourse”, en Wladislaw Chlopicki y Dorota Brzozowska (eds.): Humorous Discourse. Amsterdam: De Gruyter, pp. 93-105.

— (2018): “Stabilità e cambiamento nello studio dell’umorismo”. Rivista Italiana di Studi sull’Umorismo RISU, 1(1), pp. 4-14.

— (2019): “Humor and mirth. Emotions, embodied cognition, and sustained humor”, en Lachlan J. Mackenzie y Laura Alba-Juez (eds.): Emotion in Discourse. Amsterdam: John Benjamins, pp. 189-211.

ATTARDO, Salvatore (ed.). (2014): Encyclopedia of Humour Studies. Thousand Oaks: SAGE Publications.

— (ed.). (2017): The Routledge Handbook of Language and Humour. London: Routledge/Taylor and Francis.

ATTARDO, Salvatore y Viktor RASKIN (1991): “Script theory revis(it)ed: Joke similarity and joke representation model”. Humor, 4(3-4), pp. 293-347.

— (2017): “Linguistics and Humor Theory”, en Salvatore Attardo (ed.): The Routledge Handbook of Language and Humor. London: Routledge, pp. 49-63.

ATTARDO, Salvatore, Lucy PICKERING y A. BAKER (2011): “Prosodic and multimodal markers of humor in conversation”. Pragmatics and Cognition, 19(2), pp. 224-247.

ATTARDO, Salvatore, Lucy PICKERING, Fofo LOMOTEY y Shigehito MENJO (2013): “Multimodality in conversational humor”. Review of cognitive linguistics, 11(2), pp. 402-416.

BANAS, John (2016): “Bell, Nancy (2015). We are not amused: Failed humor in interaction”. EuroAmerican Journal of Applied Linguistics and Languages, 3(2), pp. 60-62. DOI: http://dx.Doi.org/10.21283/2376905X.5.71.

BARRECA, Regina (1991): They Used to Call Me Snow White… But I Drifted. Women’s Strategic Use of Humor. New York: Penguin Books.

— (2001): “Leading with the Funny Bone: Humor, Gender, and the Workplace”. Harvard Management Update, 6(5), pp. 10-10.

BEAUVOIR, Simone (1949): El segundo sexo. Madrid: Cátedra.

BELL, Nancy (2015): We are not amused: Failed humor in interaction. Berlin: De Gruyter Mouton.

BELL, Nancy y Salvatore ATTARDO (2010): “Failed humor: Issues in non-native speakers’ appreciation and understanding of humor”. Intercultural

Pragmatics, 7(3), pp. 423-447.

BENGOECHEA, Mercedes (2011): “El concepto de género en la sociolingüística, o cómo el paradigma de la dominación femenina ha malinterpretado la diferencia”, en S. Tubert (ed.): Del sexo al género. Los equívocos de un concepto. Valencia: Cátedra, pp. 313-358.

BERGER, P. (1998): Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana. Barcelona: Kairós.

BING, Janet (2004): “Is Feminist Humor an Oxymoron?”. Women and Language 27(1), pp. 22-3.

— (2007): “Liberated jokes: Sexual humour in all-female groups”. HUMOR: International Journal of Humor Research, 20(4), pp. 337-366.

BING, Janet y Joanne SCHEIBMAN (2014): “Blended Spaces as Subversive Feminist Humour”, en Delia Chairo y Raffaella Baccolini (eds.): Gender and Humour: Interdisciplinary and International Perspectives. London: Routledge, pp.13-29.

BLOMMAERT, Jan y Jef VERSCHUEREN (2002): Debating diversity: Analysing the discourse of tolerance. London: Routledge.

BOXER, Diana y Florencia CORTÉS-CONDE (1997): “From bonding to biting: Conversational joking and identity display”. Journal of Pragmatics, 27(3), pp.

275-294.

BRIZ, Antonio (1996): El español coloquial: situación y uso. Madrid: Arco/Libros.

— (1998): El español coloquial en la conversación. Esbozo de Pragmagramática. Barcelona: Ariel.

— (2010): “El registro como centro de la variedad situacional, Esbozo de la propuesta del grupo Val.Es.Co. sobre las variedades diafásicas”, en Irene Fonte Zarabozo y Lidia Rodríguez Alfano (coords.): Perspectivas dialógicas en estudios del lenguaje. México: Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, pp. 21-56.

— (2011). “El juicio oral: un subgénero de lo +formal”, en Lars Fant y Ana María Harvey (eds): El diálogo oral en el mundo hispanohablante: estudios teóricos y aplicados. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert Verlag, pp. 105-121.

— (2013): “Variación pragmática y coloquialización estratégica. El caso de algunos géneros televisivos (la tertulia)”, en Catalina Fuentes (ed.): Des) cortesía para el espectáculo: estudios de pragmática variacionista. Madrid: Arco/Libros, pp. 89-125.

BRIZ, Antonio (coord., Grupo Val.Es.Co.) (1995): La conversación coloquial, Materiales para su estudio. València: Universitat, Anejo XVI de Cuadernos de Filología.

BRIZ, Antonio y grupo Val.Es.Co. (2000): ¿Cómo se comenta un texto coloquial? Barcelona: Ariel Practicum.

— (2002): Corpus de conversaciones coloquiales. Madrid: Arco/Libros.

— (2003): “Un sistema de unidades para el estudio del lenguaje coloquial”. Oralia, 6, pp. 7-61.

BRÔNE, Geert (2008): “Hyper-and misunderstanding in interactional humor”. Journal of Pragmatics, 40(12), pp. 2027-2061.

— (2017): “Cognitive Linguistics and Humor Research”, en Salvatore Attardo (ed.): The Routledge Handbook of Language and Humour. London: Routledge/ Taylor and Francis, pp. 250-266.

BRÔNE, Geert, Kurt FEYAERTS y Tony VEALE (2006): “Introduction: Cognitive linguistic approaches to humor”. HUMOR: International Journal of Humor Research, 19(3), pp. 203-228.

— (eds.) (2015): Cognitive linguistics and humour research. Berlin: Walter de Gruyter.

BROWN, J. J. (2017): “Louse C.K.’s “weird ethic”. Kairos and Rhetoric in the network”, en M. R. Meier y C. R. Schmitt (eds.): Standing Up, Speaking Out: Stand-up Comedy and the Rhetoric of Social Change. London: Routledge/Taylor

and Francis.

BURGERS, Christian y Margot VAN MULKEN (2017): “Humor Markers”, en Salvatore Attardo (ed.): The Routledge Handbook of Language and Humour. London: Routledge/Taylor and Francis, pp. 385-399.

BUTLER, Judith (1990): Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. New York: Routledge.

— (1993): Bodies than matter. On the discursive limits of “sex.” New York: Routledge.

CALSAMIGLIA, Helena y Empar TUSÓN (1999): Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso. Barcelona: Ariel.

CAMERON, Deborah (1990): “Discourses of desire: liberals, feminists, and the politics of pornography in the 1980s”. American Literary History, 2(4), pp. 784-798.

— (1995): “Rethinking language and gender studies: some issues for the 1990s.”. Language and gender: interdisciplinary perspectives. London: Longman, pp. 31-44.

— (1998): “Performing gender identity”. Language and gender: a reader. Malden: Blackwell.

— (2009): “Theoretical issues for the study of gender and spoken interaction”, en Pia Pichler and Eva M. Eppler (eds.): Gender and spoken interaction. London: Palgrave Macmillan, pp. 1-17.

CARBAJAL, Beatriz (2013): “Grados de espontaneidad en el humor. Implicaciones del caso de la viñeta en el reconocimiento y apreciación de los mensajes humorísticos”. Pragmalingüística, 21, pp. 41-58.

CASTELLÓN, Heraclia (2008): “Los monólogos, Algunas notas para su análisis”. Oralia, 11, pp. 421-436.

CAVINESS, Courtney M. (2013): “Oh, I’d do all the sex jokes”: Stand-up comics and the negotiation of humor, gender, and accountability. San Marcos (PhD Dissertation).

CESTERO MANCERA, Ana María (1996): “Funciones de la risa en la conversación en lengua española”. Lingüística Española Actual, XVIII(2), pp. 279-289

CHARAUDEAU, Patrick (2006): “Des catégories pour l’humour?”. Question de communication, 10, pp. 19-41.

CHAUVIN, Catherine (2017): “Callbacks in Stand-Up Comedy: Constructing Cohesion at the Macro Level Within a Specific Genre”, en K. Aijmer and D. Lewis (eds.): Contrastive Analysis of Discourse-pragmatic Aspects of Linguistic Genres. Yearbook of Corpus Linguistics and Pragmatics. New York: Springer pp. 165-185.

CHIARO, Delia y Raffaela BACOLINI (2014): “Humor: A Many Gendered Thing.”, en Delia Chiaro y Raffaela Baccolini (eds.): Gender and Humor. Interdisciplinary and International Perspectives. London: Routledge, pp. 1-9.

— (eds.) (2014): Gender and humour: Interdisciplinary and international perspectives. London: Routledge.

CHOVANEC, Jan y Villy TSAKONA (2018): “Investigating the dynamics of humor: Towards a theory of interactional humor”, en Jan Chovanec y Villy Tsakona (eds.): The Dynamics of Interactional Humor. Creating and negotiating humor in everyday encounters. Amsterdam: John Benjamins, pp. 1–26.

COATES, Jennifer (1993): Women, Men and Language. Harlow: Longman.

— (2003): Men talk: Stories in the making of masculinities. Oxford: Blackwell.

— (2013): Women, Men and Everyday Talk. New York: Palgrave Macmillan.

— (2014): “Gender and Humor in Everyday Conversation”, en Delia Chiaro y Raffaela Baccolini (eds.): Gender and Humor. Interdisciplinary and International Perspectives. London: Routledge, pp. 147-164.

CORTÉS, Luis y M.ª Matilde CAMACHO (2003): ¿Qué es el análisis del discurso? Barcelona: Octaedro.

COULSON, Seana (2001): Semantic leaps: Frame-shifting and conceptual blending in meaning construction. Cambridge: Cambridge University Press.

CRAWFORD, Mary (1995): Talking difference. On Gender and Language. London: SAGE Publications.

— (2003): “Gender and humour in social context”. Journal of pragmatics, 35(9), pp. 1413-1430.

CRAWFORD, Mary y Diane GRESSLEY (1991): “Creativity, Caring, and Context. Women’s and Men’s Account of Humor Preferences and Practices”. Psychology of Women Quarterly, 15, pp. 217-231.

CULLEN, Fiona (2015): “Are Teenage Girls Funny? Laughter, Humour and Young Women’s Performance of Gender and Sexual Agency”. Girlhood Studies, 8(2), pp. 119-136.

DAVIES, Catherine E. (2003): “How English-learners joke with native speakers: an interactional sociolinguistic perspective on humor as collaborative discourse across cultures”. Journal of Pragmatics, 35, pp. 1361-1385.

— (2006): “Gendered sense of humor as expressed through aesthetic typifications”. Journal of Pragmatics, 38, pp. 96-113.

— (2017): “Sociolinguistic Approaches to Humor”, en Salvatore Attardo (ed.):

The Routledge Handbook of Language and Humour. London: Routledge/Taylor and Francis, pp.472-488.

— (in press): “An autoethnographic approach to understanding identity construction through the enactment of sense of humor as embodied practice”. Journal of Pragmatics (2019).

DAY, Amber (2015): “Pretty/Funny: Women Comedians and Body Politics. Review of Mizejewski, Linda. 2014. Pretty/Funny: Women Comedians and Body Politics. Austin, University of Texas Press.” Feminist Review, 111, pp. 21-22.

DUCROT, Oswald (1984): El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación. Barcelona: Paidós.

— (1996): Slovenian lectures/conferences slovènes. Ljubljana: ISH.

DYNEL, Marta (2009a): Humourous garden-paths: A pragmatic-cognitive study. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

— (2009b): “Creative metaphor is a birthday cake: Metaphor as the source of humour”, Metaphorik. de, 17, pp. 27-48.

— (2011): “Blending the incongruity-resolution model and the conceptual integration theory: The case of blends in pictorial advertising”. International Review of Pragmatics, 3(1), pp. 59-83.

— (2012): “Garden paths, red lights and crossroads: On finding our way to understanding the cognitive mechanisms underlying jokes”. Israeli Journal of Humour Research, 1(1), pp. 6-28.

ECKERT, P. y S. MCCONNELL-GINET (2007). “Putting communities of practice in their place”. Gender and Language 1(1): 27-37.

EISTERHOLD, Jodi, Salvatore ATTARDO y Diana BOXER (2006): “Reactions to irony in discourse: evidence for the least disruption principle”. Journal of Pragmatics, 38, pp. 1239-1256.

ESTELLÉS, María (2018): “What genres tell us about evidentials and vice versa”. Pragmatics and Society, 9(3), pp. 402-428. Doi:10.1075/ps.16034.est

EVERTS, Elisa (2003): “Identifying a particular family humor style: A sociolinguistic discourse analysis”. Humor¸ 16-4, pp. 369-412.

FAUCONNIER, Gilles (1994): Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language. Cambridge: Cambridge University Press.

FEYAERTS, Kurt, Geert BRÔNE y Robin DE CEUKELAIRE (2015): “The Art of Teasing. A corpus study of teasing sequences in American sitcoms between 1990 and 1999”. Cognitive Linguistics and Humor Research, 26, pp. 215-242.

FILANI, Ibukun (2015): “Discourse types in stand-up comedy performances: an

example of Nigerian stand-up comedy". The European Journal of Humour Research, 3(1), pp. 41-60.

— (2017): "On Joking Contexts: An Example of Stand-Up Comedy". HUMOR: International Journal of Humor Research, 30(4), pp. 439–461. https://Doi.org/10.1515/humor-2016-0107.

FORABOSCO, Giovannantonio (2008): "Is the Concept of Incongruity still a useful Construct for the Advancement of Humor Research? Lodz Papers in Pragmatics 4.1, pp. 45-62. Doi: 10.2478/v10016-008-0003-5).

FORNS, Kako (2017): "La creación de material de comedia", en Dani Alés y Rosa María Navarro Romero (eds.): Micro abierto. Textos sobre Stand-up Comedy. Madrid: UAM Ediciones, pp.179-189.

GARCÍA, Mariló (2017): "La comedia tiene nombre de mujer", en Dani Alés y Rosa María Navarro Romero (eds.): Micro abierto. Textos sobre Stand-up Comedy. Madrid: UAM Ediciones, pp. 99-105.

GASCÓN VERA, Patricia y Carmen Marta LAZO (2018): "Formatos al servicio del sketch: Oregón TV, Polònia y Vaya Semanita. El infoentretenimiento en las televisiones autonómicas españolas", en Belén Puebla-Martínez, Elpidio del Campo Cañizares y Roberto Gelado-Marcos (coords.): Sinergias Digitales. Hibridaciones entre información, ficción y entretenimiento. Lulu. com., pp. 195-216.

GIBBS, Raymond W. y Herbert L. COLSTON (2001): "The Risks and Rewards of Ironic Communication", en Luigi Anolli, Luigi, Rita Ciceri y Giuseppe Riva

(eds.): Say not Say: New perspectives on miscommunication. Amsterdam: IOS Press, pp.187-200.

GILBERT, Joanne R. (1997): “Performing marginality: Comedy, identity, and cultural critique”. Text and Performance Quarterly, 17(4), pp. 317-330.

— (2004): Performing marginality: Humour, gender, and cultural critique. Detroit: Wayne State University Press.

— (2014): “Lesbian stand-up comics and the politics of laughter”, en P. Dickinson, A. Higgins, P. M. St. Pierre, D. Solomon y S. Zwagerman (eds.): Women and comedy: History, theory, practice. Lanham: Rowman and Littlefield, pp. 185-197.

— (2015): “Members of the Tribe: Marginal identities and the female comedy fan community”, en A. Trier-Bieniek (ed.): Fan Girls and the Media: Creating Characters, Consuming Culture. Lanham: Rowman and Littlefield, pp. 57-71.

— (2016): “Response: Stand-Up and Identity Laughing at Others”, en M. R. Meier y C. R. Schmitt (eds.): Standing Up, Speaking Out: Stand-up Comedy and the Rhetoric of Social Change. London: Routledge/Taylor and Francis, pp. 57-69.

GIORA, Rachel y Inbal GUR (2003): “Irony in conversation: salience, role, and context effects”, en B. Nerlich, Z. Todd, V. Herman y D. Clarke (eds.): Polysemy. Flexible Patterns of Meaning in Mind and Language. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, pp.297-315.

— (2003). On our mind: Salience, context, and figurative language. Oxford: Oxford University Press.

GIRONZETTI, Elisa, Salvatore ATTARDO y Lucy PICKERING (2018): “Smiling and the Negotiation of Humor in Conversation”. Discourse Processes. Doi:10.1080/016 3853X.2018.1512247.

GLENN, Phillip y Elizabeth HOLT (2017): “Conversation Analysis of Humor”, en Salvatore Attardo (ed.): The Routledge Handbook of Language and Humour. London: Routledge/Taylor and Francis, pp. 295-308.

GLICK, Douglas, J. (2007): “Some performative techniques of stand-up comedy: An exercise in the textuality of temporalization”. Language and Communication, 27, pp. 291–306.

GOFFMAN, Erving (1979): “Footing”. Semiotica”, 25(1-2), pp.1-30.

— (1981): Forms of talk. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

GREENBAUM, Andrea (1999): “Stand-up comedy as rhetorical argument: An investigation of comic culture”. Humor, 12(1), pp. 33-46.

GREENGROSS, G. (2014): “Male Production of Humor Produced by Sexually Selected Psychological Adaptations”, en V. A. Weekes-Shackelford y Shackelford T. (eds.): Evolutionary Perspectives on Human Sexual Psychology

and Behavior. New York: Springer, pp. 173-196.

GREENGROSS, G., R. A. MARTIN y G. MILLER (2012): “Personality traits, intelligence, humor styles, and humor production ability of professional stand-up comedians compared to college students”. Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 6(1), pp. 74-82.

GRUPO Val.Es.Co. (2014): “Las unidades del discurso oral. La propuesta Val.Es.Co. de segmentación de la conversación (coloquial)”. Estudios de Lingüística del Español, 35, pp. 13-73.

HAUGH, Michael y Lara WEINGLASS (2018): “Divided by a common language? Jocular quips and (non-)affiliative responses in initial interactions among American and Australian speakers of English”. Intercultural Pragmatics, 15(4), pp. 533-562. https://doi.org/10.1515/ip-2018-0019).

HAY, Jennifer (2000): “Functions of humor in the conversations of men and women”. Journal of Pragmatics, 32, pp. 709-742.

— (2001): “The pragmatics of humor support”. HUMOR: International Journal of Humor Research, 14(1), pp. 55-82.

HEIDARI-SHAHREZA, Mohammad Ali (2017): “A rhetorical analysis of humor styles and techniques used in Persian stand-up comedy”. HUMOR: International Journal of Humor Research, 30(4), pp. 359-381. https://Doi.org/10.1515/humor-2017-0025.

HEMPELMANN, Christian F. y Willibach RUCH (2005): “3 WD meets GTVH: Breaking the ground of interdisciplinary humor research”. Humor 18(4), pp. 353-387.

HERZOG, Thomas R. (1999): “Gender differences in humor appreciation revisited”. HUMOR: International Journal of Humor Research, 12-4, pp. 411-423.

HIDALGO, Antonio (2011): “Humor, prosodia e intensificación pragmática en la conversación coloquial española”. Verba, 38, pp. 271-292.

HIRSCH, Galia (2011): “Between irony and humor. A pragmatic model”. Pragmatics and Cognition, 19(3), pp. 530–561.

HOLMES, Janet (2000): “Politeness, power and provocation: How humour functions in the workplace”. Discourse studies, 2(2), pp. 159-185.

— (2006): “Sharing a laugh: Pragmatic aspects of humor and gender in the work-place”. Journal of Pragmatics, 38, pp. 26-50.

HOLMES, Janet y Meredith MARRA (2002a): “Having a laugh at work: How humour contributes to workplace culture.” Journal of Pragmatics, 34, pp. 1683-1710.

— (2002b): “Over the edge? Subversive humor between colleagues and friends”. Humor, 15(1), pp. 65-88.

HOLMES, Janet, Meredith MARRA y Louise BURNS (2001): “Women’s humour in the workplace: A quantitative analysis.” Australian Journal of Communication, 28, 1, pp. 83-108.

HOLMES, Janet y Miriam MEYERHOFF (1999): “The community of practice: Theories and methodologies in language and gender research”. Language in society 28(2), pp. 173-183.

— (eds) (2003): The handbook of language and gender. Oxford: Blackwell.

HOLMES, Janet y Stephanie SCHNURR (2014): “Funny, Feminine, and Flirtatious. Gendered Discourse Norms at Work”, en Delia Chiaro y Rafaela Baccolini (eds): Gender and Humour. London: Routledge, pp.165-181.

HOLMES, J. y B. W. KING (2017): “Gender and sociopragmatics”. Routledge Handbook of Pragmatics. London: Routledge.

HOLT, Elisabeth (2019): “The last laugh: Shared laughter and topic termination”. Journal of Pragmatics, 42, pp. 1513-1525.

Jenkins, David M. (2015): Was It Something They Said? Stand-up Comedy and Progressive Social Change. Florida: University of South Florida (PhD Dissertation).

JORGENSEN, Julia (1996): “The functions of sarcastic irony in speech”.

Journal of Pragmatics, 26, pp. 613-634.

JULE, Allyson (2008): A Beginner’s Guide to Language and Gender. Clevedon: Multilingual Matters Ltd.

KAUFMAN, S. B., A. KOZELT, M. L. BROMLEY y G. L. MILLER (2008): “Creativity and humor in human mate selection”, en G. Geher y G. Miller (eds.): Mating intelligence: Sex, relationships, and the mind’s reproductive system. New York: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 227-262.

KENDALL, Shari y Deborah TANNEN (2001): “Discourse and Gender”, en Deborah Schiffrin, Deborah Tannen y Heidi E. Hamilton (eds.): The Handbook of Discourse Analysis. Massachusetts: Blackwell.

KLEIN, A. J. (2003): “Introduction: A global perspective of humor”, en A. J. Klein (ed.): Humor in children’s lives: A guidebook for practitioners. Westport: Praeger, pp. 3-15.

KOCH, Peter y Wulf OESTERREICHER (2007): La lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano. Madrid: Gredos.

KONSTANTINEAS, C. y G. VLACHOS (2012): “Internet Memes. Humor in late modernity and encroachment upon the mainstream”. Inter-Disciplinary. Net. <https://www.interdisciplinary.net/critical-issues/wp-content/uploads/2012/06/vlachosvispaper.pdf>.

KOTTHOFF, Helga (2000). “Gender and joking. On the complexities of women’s image politics in humorous narratives”. Journal of Pragmatics, 32(1), pp. 55-80.

— (2003). “Responding to irony in different contexts: on cognition in conversation”. Journal of Pragmatics 32, pp.1387-1411.

— (2006a). “Gender and humor: The state of the art”. Journal of Pragmatics, 38, pp. 4-25.

— (2006b): “Pragmatics of performance and the analysis of conversational humour”. HUMOUR: International Journal of Humour Research, 19(3), pp. 271– 304. https://Doi.org/10.1515/HUMOUR.2006.015.

— (2007): “Oral genres of humor: On the dialectic of genre knowledge and creative authoring”. Pragmatics, 17(2), pp. 263-296.

— (2011): “Co-creating fantastic pretense scenarios”. Paper delivered at 12th International Pragmatics Conference (IPrA Association). Manchester, 3-8 July 2011.

KRAMER, E. (2011): “The playful is political: The metapragmatics of internet rape-joke arguments”. Language in Society, 40(2), pp. 137-168.

LACKNER, Helmut K., Kurt FEYAERTS, Christian ROMINGER, Bert OBEN, Andreas SCHWERDTFEGER y Ilona PAPOUSEK (2019): “Impact of humor-

related communication elements in natural dyadic interactions on interpersonal physiological synchrony". Psychophysiology. Doi: 10.1111/psyp.13320.

LAKOFF, Robin (1975): Language and Woman's place. New York: Harper and Row.

LAMPERT, Martin y Susan M. ERVIN-TRIPP (1998): "Exploring paradigms: The study of gender and sense of humor near the end of the 20th century", en Willibad Ruch (ed.): The sense of humor: Explorations of a Personality Characteristic. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 231-270.

— (2006): "Risky laughter: Teasing and self-directed joking among male and female friends". Journal of Pragmatics, 38, pp. 51-72.

LEGMAN, G. (2007): Rationale of the dirty joke: An analysis of sexual humour. London: Simon and Schuster.

LEVINSON, Stephen (2000): Presumptive Meanings: The Theory of Generalized Conversational Implicature. Cambridge: MIT Press

LIMON, J. (2000): Stand-up comedy in theory, or, abjection in America. Durham: Duke University Press.

LINARES BERNABÉU, Esther (2018): "La atenuación como estrategia pragmática en el monólogo humorístico subversivo". Normas: revista de estudios lingüísticos hispánicos, 8(1), pp. 215-228.

— (2020): “El estilo de habla en el discurso directo como estrategia para la construcción del género en el monólogo humorístico”. Revista Signos, 53(102), pp. 123-143.

— (en preparación): La construcción discursiva de la identidad de género en la comedia subversiva femenina en español. Alicante: Universidad de Alicante (Tesis Doctoral).

LITOSSELITI, L. (2006): “Constructing gender in public arguments: The female voice as emotional voice”, en Judith Butler (ed): Speaking Out. The Female Voice in Public Contexts. London: Palgrave Macmillan, pp. 40-58.

LITOSSELITI, L. y J. SUDERLAND (eds.) (2012): Gender identity and discourse analysis. Amsterdam: John Benjamins.

LOCKYER, S. (2011): “From toothpick legs to dropping vaginas: Gender and sexuality in Joan Rivers’ stand-up comedy performance”. Comedy Studies, 2(2), pp. 113-123. Doi: 10.1386/cost.2.2.113_1.

LOWREY, L., V. R. RENEGAR y C. E. GOEHRING (2014): “When God Gives You AIDS… Make Lemon-AIDS”: Ironic Persona and Perspective by Incongruity in Sarah Silverman’s Jesus is Magic”. Western Journal of Communication, 78(1), pp. 58-77.

MALTZ, D. N. y R. A. BORKER (1982): “A cultural approach to male-female miscommunication”, en Leila Monaghan, Jane E. Goodman y Jennifer Meta

Robinson (eds.): A cultural approach to interpersonal communication: Essential readings. Hoboken: Wiley Blackwell, pp. 168-185.

MARIMÓN LLORCA, Carmen (2006): El texto argumentativo. Madrid: Liceus, Servicios de Gestión.

MARTIN, R. A., P. PUHLIK-DORIS, G. LARSEN, J. GRAY y K. WEIR (2003): "Individual differences in uses of humor and their relation to psychological well-being: Development of the Humor Styles Questionnaire". Journal of research in personality, 37(1), pp. 48-75.

MARTIN, Rod A. (2007): The psychology of humour: An integrative approach. Burlington: Elsevier.

— (2014): "Humor and Gender: An Overview of Psychological Research", en Delia Chiaro y Raffaela Baccolini (eds.): Gender and Humor. Interdisciplinary and International Perspectives. London: Routledge, pp. 123-146.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Diana (2018): La expresión de la ironía en la conversación: estudio fonopragmático en un corpus de habla semiespontánea. Valencia: Universitat (Tesis Doctoral).

MCGHEE, P. E. (1979): "The Role of Laughter and Humour in Growing Up Female", en Claire B. Kopp (ed.): Becoming Female: Perspectives on Development. New York: Plenum Press, pp. 183-206.

— (1983): “Humor development: Toward a life span approach.”, en P. E. Mcghee and J. H. Goldstein (eds.): Handbook of humor research. Vol 1: Basic issues. New York: Springer Verlag, pp. 109-134.

— (2002): Understanding and Promoting the Development of Children’s Humor. Dubuque: Kendall Hunt Publishing.

— (ed.) (1979): Humor: Its origin and development. San Francisco: W. H. Freeman.

MEDJESKY, C. A. (2017): “How can rape be funny? Comic persona, Irony and the Limits of rape jokes”, en M. R. Meier y C. R. Schmitt (eds.): Standing Up, Speaking Out: Stand-up Comedy and the Rhetoric of Social Change. London: Routledge/ Taylor and Francis.

MEIER, M. R. y C. R. SCHMITT (eds.) (2017): Standing Up, Speaking Out: Stand-up Comedy and the Rhetoric of Social Change. London: Routledge/Taylor and Francis.

MÉNDEZ GARCÍA DE PAREDES, Elena (2004): “Humor y televisión en España”, en L’humour hispanique. Lyon: Université de Lyon II, pp. 147-190.

— (2009): “El humor mediático y la frivolización del discurso público. La parodia informativa”. Comunicación presentada al Congreso Internacional Pragmática del español hablado: nuevas perspectivas para el estudio del español coloquial. Valencia, 17-20 de noviembre de 2009.

— (2013): “Discursive mechanisms of informative humor in Spanish media”, en L. Ruiz-Gurillo, L. y M.ª B. Alvarado-Ortega (eds.): Irony and Humor: From Pragmatics to Discourse. Amsterdam: John Benjamins, pp. 85-106.

MIZEJEWSKI, Linda (2014): Pretty/Funny: Women Comedians and Body Politics. Austin: University of Texas Press.

MORREALL, J. (2009): “Humour as cognitive play”. Journal of Literary Theory, 3(2), pp. 241-260.

MULLAN, Kerry y Christine BÉAL (2018): “Introduction: Conversational humor: Forms, functions and practices across cultures”. Intercultural Pragmatics, 15(4), pp. 451-456.

MULLER, Onicia (2016): “Number Crunch: Gender Gaps in NetFlix Stand Up”. http://www.womenincomedy.org/single-post/2016/04/11/Number-Crunch-Gender-Gaps-in-NetFlix-Stand-Up-Comedy-Specials.

MÜLLER, R. (2015): “A metaphorical perspective on humour”. Cognitive linguistics and humour research, 26, p. 111.

MURA, G. Ángela (2019): La fraseología del desacuerdo. Los esquemas fraseológicos en español. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

MURA, G. Ángela y Leonor RUIZ GURILLO (2014): “Introducción”. Género y humor en discursos de mujeres y hombres. Feminismo/s, 24, pp. 9-14.

<http://web.ua.es/es/cem/publicaciones/revista-feminismo-s.html>.

MUSHTAQ, S. A. (2017): “Humour: As a tool for gender construction and deconstruction”. International Journal for Intersectional Feminist Studies, 3 (1), pp. 29-38.

NILSEN, A. P. y D. L. NILSEN (2000): Encyclopedia of 20th-Century American Humour. Phoenix: The Oryx Press.

NORRICK, Neal R. (2003): “Issues in conversational joking”. Journal of Pragmatics, 35, pp. 1333-1359.

NORRICK, Neal y Delia CHIARO (eds.) (2009) : Humor in interaction. Amsterdam : John Benjamins.

NORRICK, Neal. R. y Alice SPITZ (2008): “Humor as a resource for mitigating conflict in interaction”. Journal of Pragmatics, 40(10), pp. 1661-1686.

— (2010): “The interplay of humor and conflict in conversation and scripted humorous performance”. HUMOR: International Journal of Humor Research, 23(1), pp. 83-111.

O’CONNOR, Emma C., Thomas E. FORD y Noely C. BANOS (2017): “Restoring Threatened Masculinity: The Appeal of Sexist and Anti-Gay Humor”. Sex Roles. Doi: 10.1007/s11199-017-0761-z.

OJEDA Alba, J. (2010): “Humour, Vocabulary and Individuality in an EFL Task.”, en Rosa M.ª Jiménez Catalán (ed.): Gender perspectives on vocabulary in foreign and second languages. New York: Palgrave Macmillan, pp. 212-237.

OREKOYA, O. S., E.S.S. CHAN y M. P. Y. CHIK (2014): “Humor and Reading Motivation in Children: Does the Tickling Work?”. International Journal of Education 6(1), pp. 61-72.

OTAOLA, C. (1988): “La modalidad”. RFE, LXVIII, pp. 97-117.

PARTINGTON, Alan (2006): The linguistics of laughter: A corpus-assisted study of laughter-talk. London: Routledge.

— (2007): “Irony and reversal of evaluation”. Journal of Pragmatics, 39, pp. 1547-1569.

PENNINGTON, N. y J. A. HALL (2014): “An analysis of humor orientation on Facebook: A lens model approach”. Humor, 27(1), 1-21.

PERLMUTTER, D. D. (2002): “On incongruities and logical inconsistences in humor: The delicate balance”. Humor 15(2), pp. 155-168.

PONS, Salvador (2014): “Models of Discourse Segmentation in Romance Languages”, en Salvador Pons (ed.): Discourse Segmentation in Romance Languages. Amsterdam: John Benjamins, pp. 1-21.

PRIEGO VALVERDE, Béatrice (2003): L’humour dans la conversation familière: Description et analyse linguistiques. Paris: L’Harmattan.

— (2006): “How funny it is when everybody gets going! A case of co-construction of humor in conversation”. CLAC Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación, 27, pp. 72-100.

PRIEGO-VALVERDE, Béatrice, Brigitte BIGI, Salvatore ATTARDO, Lucy PICKERING y Elisa GIRONZETTI (2018): “Is smiling during humor so obvious? A cross-cultural comparison of smiling behavior in humorous sequences in American English and French interactions”. Intercultural Pragmatics, 15(4), pp. 563-591.

RASKIN, Victor (1985): Semantic Mechanisms of Humor. Reidel: Dordrecht.

— (2007): The sense of humor and the truth”, en Willibald Ruch (ed.): The sense of humor: Explorations of a personality characteristic. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 95-108.

— (ed.) (2008): The Primer of Humor Research. Berlin: Mouton de Gruyter.

RASKIN, Viktor y Salvatore ATTARDO (1994): “Non-literalness and non-bona-fîde in language: An approach to formal and computational treatments of humour”. Pragmatics and Cognition, 2(1), pp. 31-69.

REYES, Graciela (2002): Metapragmática. Lenguaje sobre lenguaje, ficciones,

figuras. Valladolid: Universidad de Valladolid.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2009): El monólogo cómico en España: del plató al escenario. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9z9n6>.

RITCHIE, D. (2005): "Frame-shifting in humour and irony". Metaphor and Symbol, 20, pp. 275-294.

RITCHIE, Graeme (2004): The linguistic analysis of jokes. London: Routledge.

— (2018). The Comprehension of Jokes: A Cognitive Science Framework. London: Routledge.

RIVAS, Ana (2017): "¿Los monologuistas nacieron o se hicieron? Los orígenes de El Club de la Comedia", en Dani Alés y Rosa M.ª Navarro Romero (eds.): Micro abierto. Textos sobre Stand-up Comedy. Madrid: UAM Ediciones, pp. 67-74.

RODRÍGUEZ ROSIQUE, Susana (2009): "Una propuesta neogriceana", en Leonor Ruiz Gurillo y Xose A. Padilla García (eds.): Dime cómo ironizas y te diré quién eres: Una aproximación pragmática a la ironía. Frankfurt: Peter Lang, pp. 109-132.

— (2013): "The power of inversion: Irony, from utterance to discourse" en Leonor Ruiz Gurilloand, María Belen Alvarado Ortega (eds.): Irony and Humor:

From Pragmatics to Discourse. Amsterdam: John Benjamins, pp. 17-38.

RODRÍGUEZ SANTOS, José María (2017): “Imagen social e identidad en el monólogo cómico”. ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 1, pp. 51-68.

ROMERO, Berto (2010): “Sí que pasa algo: ¡Es un programa de televisión!”, en Andrés Buenafuente: Sigo diciendo (Los monólogos de La Sexta). Barcelona: Planeta, pp. 11-12.

ROSSEN-KNILL, D. F. y R. HENRY (1997): “The pragmatics of verbal parody”. Journal of Pragmatics, 27, pp. 719-752.

ROZEK, Christina Grace (2015): The gender divide in humor: How people rate the competence, influence, and funniness of men and women by the jokes they tell and how they tell them. Honors Thesis Collection. Paper 296. http://repository.welles-ley.edu/thesiscollection/296.

RUIZ GURILLO, Leonor (2006a): Hechos pragmáticos del español. Alicante: Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones.

— (2006b): “La modalización” en E-excellence. Pragmática y Análisis del Discurso. http://www.liceus.com/cgibin/aco/areas.asp?id_area=15.

— (2008): “Las metarrepresentaciones en el español hablado”. Spanish in Context, 5(1), pp. 40-63.

— (2009): ¿Cómo se gestiona la ironía en la conversación?”. RILCE, 23(2), pp. 363-377.

— (2012): La lingüística del humor en español. Madrid: Arco/Libros.

— (2013a): “El monólogo humorístico como tipo de discurso. El dinamismo de los rasgos primarios”. Cuadernos Aispi, 2, pp. 195-218.

— (2013b): “Narrative strategies in Buenafuente’s humorous monologues”, en Leonor Ruiz-Gurillo y M.ª Belén Alvarado-Ortega (eds.): Irony and Humor: From Pragmatics to Discourse. Amsterdam: John Benjamins, pp. 107-140.

— (2013c): “Eva Hache y El Club de la Comedia: del guión monológico al registro dialógico”. Revista Onomázein, 28, pp. 148-161. <http://www.onomazein.net/Articulos/N28/28-12_Ruiz_FINAL.pdf>.

— (2013d): “El registro de Buenafuente: del guión al monólogo dramatizado”, en Antonio Pamies Bertrán (ed.): De lingüística, traducción y léxico fraseología. Homenaje a Juan de Dios Luque Durán. Granada: Comares, pp. 143-156.

— (2014): “Infiriendo el humor. Un modelo de análisis para el español”. Revista CLAC (Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación), 59, pp. 148-162.

— (2015a): “Sobre humor, identidad y estilos discursivos: los monólogos de Eva Hache”. Revista Tonos Digital, 28.

http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/1241/770.

— (2015b): “Phraseology for humor in Spanish: Types, functions and discourses”. Lingvisticae Investigationes, 38(2(, pp. 191–212. (Doi: 10.1075/li.38.2.01rui).

— (2016a): “Fraseología, humor e identidad femenina en los monólogos de Eva Hache”, en Antonio Bañón Hernández, M.ª Matilde Espejo, Muriel B. Herrero Muñoz-Cobo y J. L. López Cruces (eds.): Homenaje al profesor Luis Cortés Rodríguez. Almería: Universidad de Almería, pp. 567-576.

— (2016b): “Exploring metapragmatics of humor”, en Leonor Ruiz-Gurillo (ed.): Metapragmatics of humor: Current Research Trends. Amsterdam: John Benjamins, pp. 1-8. (Doi: 10.1075/ivitra.14.01int).

— (2016c): “Metapragmatics of humor: Variability, negotiability and adaptability in humorous monologues”, en Leonor Ruiz-Gurillo (ed.): Metapragmatics of humor: Current Research Trends. Amsterdam: John Benjamins, pp. 81-104. (Doi 10.1075/ivitra.14.05rui).

— (2016d): “Humor”, in Javier Gutiérrez-Rexach (eds.): Enciclopedia de lingüística hispánica. London: Routledge, pp. 613-621.

— (2017a): “Identifying feminine identity through Eva Hache’s humorous monologues”. Conference paper at 15th International Pragmatics Conference. Belfast.

— (2017b): “El evidencial con humor entra. Acerca de su uso en los monólogos humorísticos”. Revista Normas, 17(2), pp. 5-18.

— (2017c): “Humor production in children’s narratives in Spanish”. Revista Calidoscópio, 15(2), pp. 222-231.

— (2019): “Performing gender through Stand-up comedy in Spanish”. European Journal of Humour Research, 7(2), pp. 67-86.

— (2019b): “En modo humorístico: habilidades metapragmáticas en discursos de humor”, en Briz, Antonio, M.ª José Martínez Alcalde, Nieves Mendizábal, Mara Fuertes Gutiérrez, José Luis Blas, Margarita Porcar (coords.): Estudios lingüísticos en homenaje a Emilio Ridruejo (2 vol.). Valencia: Universitat de València, pp. 1231-1242.

— (en prensa1): “Humor e ironía”, en M.ª Victoria Escandell Vidal, José Amenós Pons y Aoife Ahern (eds.): Manual de pragmática. Madrid: Akal.

— (in press1): “Evidentiality and humor in Spanish: About Buenafuente’s monologues”. RESLA.

RUIZ-GURILLO, L. (ed.) (2016): Metapragmatics of humor: Current Research Trends. Amsterdam: John Benjamins. (Doi:10.1075/ivitra.14).

RUIZ GURILLO, Leonor y Xose A. PADILLA GARCÍA (eds.) (2009): Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía.

Frankfurt: Peter Lang.

RUIZ-GURILLO, Leonor y M.ª Belén ALVARADO-ORTEGA (eds.) (2013): Irony and Humor: From Pragmatics to Discourse. Amsterdam: John Benjamins. (Doi: 10.1075/pbns.231).

RUIZ GURILLO, Leonor y G. Ángela MURA (coords.) (2014): Género y humor en discursos de mujeres y hombres. Feminismo/s, 24. <http://web.ua.es/es/cem/publicaciones/revista-feminismo-s.html>.

RUIZ GURILLO, Leonor y Esther LINARES BERNABÉU (2018): "Shaping gender in Spanish stand-up comedy". Paper delivered at the ISHS conference. Tallin (Estonia).

— (in press): "Subversive humor in Stand-up comedy: Two case studies in Spanish". HUMOR: International Journal of Humor Research, 2019.

RUSSELL, Danielle (2002): "Self-deprecatory humour and the female comic", Third-space: A journal of feminist theory and culture, 2(1), pp. 1-12.

RUTTER, Jason (1997): Stand-up as Interaction: Performance and Audience in Comedy Venues Salford: University.

— (2000): "The stand-up introduction sequence: Comparing comedy compères". Journal of Pragmatics, 32, pp. 463-483.

— (2001): “Rhetoric in stand-up comedy: Exploring performer-audience interaction”. Stylistyka, 10, pp. 307-325.

SAMSON, Andrea C. y Oswald HUBER (2007): “The interaction of cartoonist’s gender and formal features of cartoons”. HUMOR: International Journal of Humor Reseach, 20(1), pp. 1-25.

SCARPETTA, Fabiola y Anna SPAGNOLLI (2009): “The interactional context of humor in stand-up comedy”. Research on Language and Social Interaction 42(3), pp. 210-230.

SCHEGLOFF, Emanuel A. (2001): “Getting serious: Joke ® serious ‘no’”. Journal of Pragmatics, 33, pp. 1947-1955.

— (2007): Sequence organization in interaction: A primer in conversation analysis. Cambridge: CUP.

SCHNURR, S. y C. ROWE (2008): “The ‘Dark Side’ of Humour. An Analysis of Subversive Humour in Workplace Emails”. Lodz Papers in Pragmatics, 4(1), pp. 109-130.

SCHWARZ, Jeannine (2010): Linguistic aspects of verbal humor in stand-up comedy. Universität des Saarlandes. PhD dissertation. https://publikationen.sulb.unisaarland.de/handle/20.500.11880/23601.

SHIFMAN, Limor (2014): Memes in digital culture. Massachusetts: MIT Press.

SHIFMAN, L. y D. LEMISH (2010): “Between feminism and fun (ny) mism: Analysing gender in popular internet humour”. Information, Communication and Society, 13(6), pp. 870-891.

— (2011): “’Mars and Venus’ in virtual space: Post-feminist humour and the Internet”. Critical Studies in Media Communication, 28(3), pp. 253-273.

SHIFMAN, Limor (2012): “An anatomy of a YouTube meme”. New media and society, 14(2), pp. 187-203.

SHILIKHINA, Ksenia (2017): “Metapragmatic markers of the bona fide and non-bona fide modes of communication”, en Chlopicki, Wladyslaw y Dorota Brzozowska (eds.): Humorous Discourse. Amsterdam: Mouton de Gruyter, pp. 107-130.

SIERRA, Sylvia (in press): “Linguistic and ethnic media stereotypes in everyday talk: Humor and identity construction among friends”. Journal of Pragmatics, 2018. https://Doi.org/10.1016/j.pragma.2018.09.007.

SIMARRO, María (2016): “Mecanismos de humor verbal en Twitter”. Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital, 5(2), pp. 32-57.

— (2017): “Humor verbal basado en la ambigüedad léxica y competencia léxicosemántica”. Pragmalingüística, 25, pp. 618-636.

SPEER, Susan A. y Elizabeth STOKOE (eds) (2011): Conversation and Gender. Cambridge: CUP.

STEWART, Craig O. (2016): “Truthiness and consequences”, en Leonor Ruiz Gurillo (ed.): Metapragmatics of Humor: Current Research Trends, IVITRA Research in Linguistics and Literature. Amsterdam: John Benjamins, pp. 177-190.

STOKOE, E. H. y J. SMITHSON (2001): “Making gender relevant: Conversation analysis and gender categories in interaction”. Discourse and Society, 12(2), pp. 217-244.

SULS, J. M. (1972): “A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons: an information processing analysis”, en Goldstein J. H. y P. E. Mcghee (eds.): The Psychology of Humor. New York: Academic Press, pp. 81-100.

SUNDERLAND, Jane (2010): “Theorizingd Gender Perspectives in Foreign and Second Language Learning“, en Rosa María Jiménez.Catalán (ed.): Gender perspectives on vocabulary in foreign and second languages. New York: Plagrave Macmillan, pp. 1-19.

TANNEN, Deborah (1984): Conversational style: Analyzing talk among friends. Oxford: Oxford University Press.

— (1990): You just don’t understand: Men and women in conversation. New York: Morrow.

— (1992): “How men and women use language differently in their lives and in the classroom”. The Education Digest, 57(6), pp. 3.

— (1994): Gender and discourse. Oxford: Oxford University Press.

— (2007): Talking voices: Repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse. Cambridge: Cambridge University Press.

THORSON, J. A. y F. C. POWELL (1993): “Development and validation of the multidimensional sense of humor scale”. Journal of Clinical Psychology, 49, pp. 3-23.

TIMOFEEVA TIMOFEEV, Larissa (2008): Acerca de los aspectos traductológicos de la fraseología española. Alicante: Universidad. Tesis Doctoral (http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/7707).

— (2012): El significado fraseológico. En torno a un modelo explicativo y aplicado. Madrid: Ediciones Liceus.

TIMOFEEVA TIMOFEEV, Larissa y Leonor RUIZ GURILLO (2018): “Fraseología y humor: de semántica y pragmática”, en A. Pamies, M. I. Balsas y A. Magdalena, A. (eds.): Lenguaje figurado y competencia interlingüística (I). Granada: Comares, pp. 151-163.

— (en prensa): “Marcas e indicadores del humor en narraciones escritas de niños y niñas de 8 a 12 años”. Spanish in Context.

TSAKONA, Villy (2013): “Okras and the Metapragmatic Stereotypes of Humour”, en Marta Dynel, (ed.): Developments in Linguistic Humor. Amsterdam: John Benjamins, pp. 25-48.

— (2017): “Genres of humor”, en Salvatore Attardo (ed.): The Routledge Handbook of Language and Humour. London: Routledge/Taylor and Francis, pp. 489-503.

VAN DIJK, Teun A. (1995): “Discourse semantics and ideology.” Discourse and society, 6(2), pp. 243-289.

VEALE, Tony, Geert BRÔNE y Kurt FEYAERTS (2015): “Humour as the killer-app of language: a view from Cognitive Linguistics”. Cognitive Linguistics and Humor Research, 26, pp.1-11.

VEALE, Tony, Kurt FEYAERTS y Geert BRÔNE (2006): “The cognitive mechanisms of adversarial humour”. HUMOR: International Journal of Humour Research, 19(3), pp. 305–340. <https://Doi.org/10.1515/HUMOUR.2006.016>.

VERSCHUEREN, Jef (2002): Para comprender la pragmática. Madrid: Gredos.

VIGARA TAUSTE, Ana María (1998): “Sobre el chiste, texto lúdico”. Espéculo: Revista de Estudios Literarios, 10. https://webs.ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html.

VÖGE, Monika y Johannes WAGNER (2010): “Social Achievements and Sequential Organization of Laughter Studies in the Honor of Gail Jefferson”. Journal of Pragmatics, 42, pp. 1469-1473.

WEAVER, S., R. A. MORA y K. MORGAN (2016): “Gender and humour: examining discourses of hegemony and resistance”. Social semiotics, 26(3), pp. 227-233.

WEITZ, Eric (2017): “Online and Internet Humor”, en Salvatore Attardo (ed.): The Routledge Handbook of Language and Humour. London: Routledge/Taylor and Francis, pp. 504-518.

WEST, C. y ZIMMERMAN, D. H. (1987): “Doing gender”. Gender and Society, 1(2), pp. 125-151.

WIECZOREK, Magdalena (2017): “Norm and Anomaly in Humour: Types of Verbalisations in Sitcom”. Anglika, 27(2), pp. 127-142.

WILSON, Deirdre (2000): “Metarepresentation in linguistic communication”, en Dan Sperber (ed.): Metarepresentations. A multidisciplinary perspective. Oxford: University Press, pp. 411–448.

WUSTER, T. (2006): “Comedy Jokes: Steve Martin and the Limits of Stand-Up Comedy”. Studies in American Humour, 14, pp. 23-45.

XIE, C. y F. YUS (2018): “Introducing internet pragmatics”. Internet

Pragmatics, 1(1), pp. 1-12.

YUS, Francisco (1996): “La teoría de la relevancia y la estrategia humourística de la incongruencia-resolución”. Pragmalingüística, 3-4, pp. 497-508.

— (2002a): “Stand-up comedy and cultural spread: The case of sex roles”. Babel AFIAL, 10, pp. 245-292.

— (2002b): “Discourse and Identity”, en J. D. Wright (ed.): International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences. Amsterdam: Elsevier, pp. 3728-3732.

— (2004), “Pragmatics of humorous strategies in El club de la comedia”, en Márquez-Reiter, Rosina y Maria Elena Placencia (eds.): Current Trends in the Pragmatics of Spanish. Amsterdam: John Benjamins, pp. 320-344.

— (2013): “Analyzing jokes with the Intersecting Circles Model of humourous communication”. Lodz Papers in Pragmatics, 9(1), pp. 3–24.

— (2016): Humour and Relevance. Amsterdam: John Benjamins.

— (2017a): “Relevance-theoretic treatments of humour”, en Salvatore Attardo (ed.): The Routledge Handbook of Language and Humour. London: Routledge/ Taylor and Francis, pp. 189-203.

— (2017b): “Incongruity-resolution cases in jokes”. Lingua, 197, pp. 103–122.

— (2017c): “Contextual constraints and non-propositional effects in WhatsApp communication”. Journal of Pragmatics, 114, pp. 66-86.

10. ANEXO

Se detalla a continuación el sistema de transcripción empleado en las secuencias orales (tomado de Briz y Grupo Val.Es.Co., 2002: 28-38):

:	Emisión de un interlocutor.
?:	Interlocutor no reconocido.
§	Sucesión inmediata, sin pausa apreciable
=	Mantenimiento del turno de un participar
[	Lugar donde se inicia un solapamiento o
]	Final del habla simultánea.
-	Reinicios y autointerrupciones sin pausa.
/	Pausa corta, inferior al medio segundo.

//	Pausa entre medio segundo y un segundo
///	Pausa de un segundo o más.
(5”)	Silencio (lapso o intervalo) de 5 segundo
↑	Entonación ascendente.
↓	Entonación descendente.
→	Entonación mantenida o suspendida.
Cou	Los nombres propios, apodos, siglas y m
PESADO	Pronunciación marcada o enfática (dos o
pe sa do	Pronunciación silabeada.
(( ))	Fragmento indescifrable.
((siempre))	Transcripción dudosa.

((...))	Interrupciones de la grabación o de la tra
(en)tonces	Reconstrucción de una unidad léxica que
pa’l	Fenómenos de fonética sintáctica entre pa
°( )°	Fragmento pronunciado con una intensid
h	Aspiración de “s” implosiva.
(RISAS, TOSES GRITOS…)	
	Aparecen al margen de los enunciados. E
aa	Alargamientos vocálicos.
nn	Alargamientos consonánticos.
¿¡ !?	Interrogaciones exclamativas.
¿ ?	Interrogaciones. También para los apéndi
¡ !	Exclamaciones.

és que se pareix a mosatros

Fragmento de conversación en valenciano. Se acompaña de una nota donde se traduce su contenido al castellano.

Letra cursiva Reproducción e imitación de emisiones. Estilo directo, característico de los denominados relatos conversacionales.

Notas a pie de página

Anotaciones pragmáticas que ofrecen información sobre las circunstancias de la enunciación. Rasgos complementarios del canal verbal. Añaden informaciones necesarias para la correcta interpretación de determinadas palabras (la correspondencia extranjera de la palabra transcrita en el texto de acuerdo con la pronunciación real, siglas, marcas, etc.), enunciados o secuencias del texto (p. ej., los irónicos), de algunas onomatopeyas, etc.

* Las incorrecciones gramaticales (fónicas, morfosintácticas y léxicas) no aparecen marcadas por lo general.

* Los antropónimos y los topónimos no se corresponden por lo general con los reales.